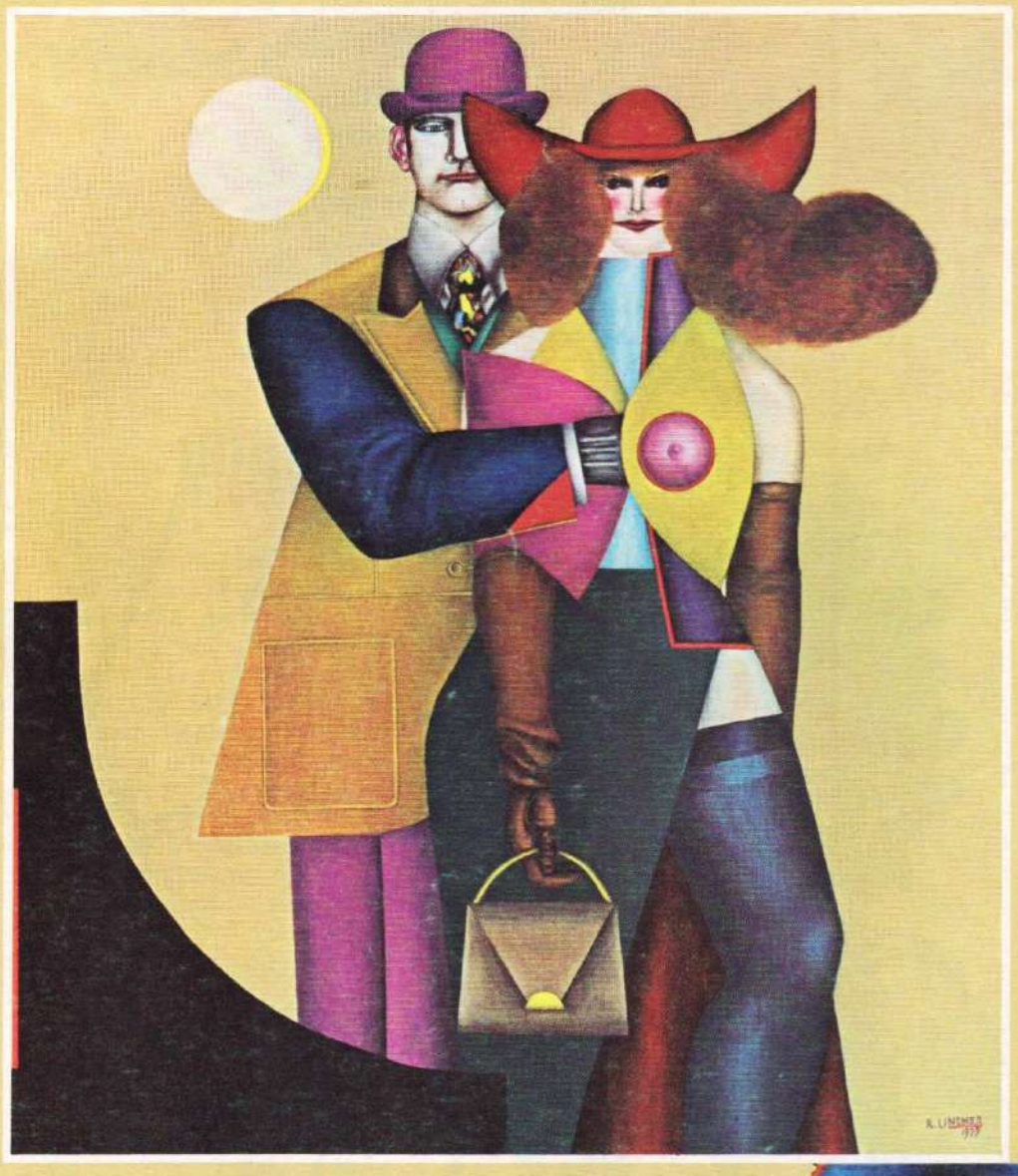
HAZİRAN 1986 SAYI: 7 300 LİRA (KDV dahil)

SANAT ADAM



KİTLE KÜLTÜRÜ / *Memet Fuat*
ŞİİRİN SAATİ / *John Berger*
VERCORS'U YENİDEN OKURKEN / *Mehmet H. Doğan*
GÖÇ - YENİ - YABANCI / *Timur Selçuk*
TÜRK KARİKATÜRÜ ÜSTÜNE / *Üstün Alsaç*

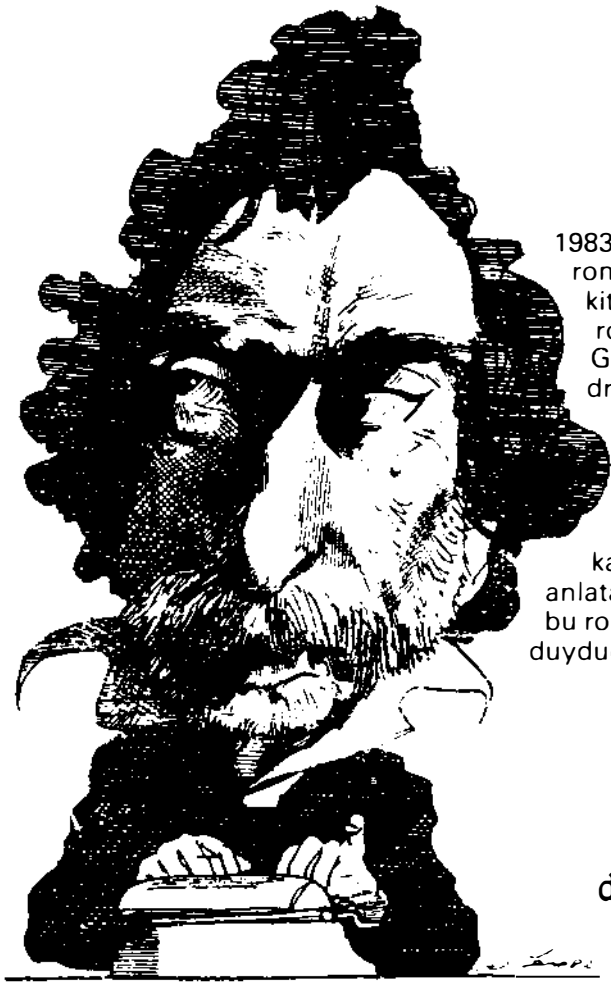
J.M. COETZEE

MICHAEL K NASIL YAŞADI

Çeviren: Beril Eyüboğlu

BARBARLARI BEKLERKEN
yazarının yeni romanı

roman



1983 Booker McConnell roman ödülünü kazanan bu kitapta, **Barbarları Beklerken** romanıyla tanıdığınız J.M. Coetzee, Güney Afrika'da yaşanan insan dramının başka bir yüzünü açıklıyor. Romanın başkişisi Michael K'yi anlayamadığı bir savaşın karmaşası içinde görüyoruz. Sıradan insanların karşılaşabileceği haksızlığı öfkeye kapılmadan, ama etkili bir dille anlatan Coetzee unutamayacağınız bu romanla insanın direnme gücüne duyduğumuz inancı pekiştiriyor.

ADAM

değerli kitaplar yayımlar.

Guillaume APOLLINAIRE

Dünya Gülü

Çevirenler:
GERTRUDE DURUSOY
AHMET NECDET

şiir

PICASSO'YA GÖRE
HER HALİYLE
APOLLINAIRE

Dünya Gülü Fransa'da Yenilikçi Sanatın şiir alanındaki en önemli temsilcisi sayılan Guillaume Apollinaire'in (1880-1918) çeşitli kitaplarından seçilmiş en başarılı örnekleri bir araya getiriyor.
Gertrude Durusoy ile Ahmet Necdet'in titiz bir çalışma sonunda ortaya çıkardıkları bu yapıtta Apollinaire'in yazılı şiir geleneğinin kalıplarını kırıp ona sözlü şiir geleneğinin tatlarını da kazandırdığını göreceksiniz.
Gümrükçü Rousseau, Picasso, Jarry ve Max Jacop gibi o dönemin ünlü sanatçılarının yakın arkadaşı olan Apollinaire'in şiirlerini okuyunca, kendisinin neden önemli bir öncü sayıldığını anlayacaksınız.

ADAM

değerli kitaplar yayımlar.

ADAM
yeni kitaplar

MICHAEL K NASIL YAŞADI — roman
J.M. Coetzee

SORUŞTURMADA — yazılar
Aziz Nesin

DÜNYA GÜLÜ — şiir
Apollinaire

YUVARLAĞIN KÖŞELERİ — özdeyiş
Özdemir Asaf

ESKİ GECE PARÇALARI — öykü
Nazlı Eray

BÜYÜK GREV — öykü
Aziz Nesin

FOLKLOR YAZILARI — bilim
İlhan Başgöz

ÇOK YAŞASIN ÖLÜLER — şiir
Arif Dino

SUÇLANAN VE AKLANAN YAZILAR
Aziz Nesin

NOSTROMO — roman
Joseph Conrad

SOLFEJ-I — müzik
Muammer Sun

YALINAYAK SOKRATES — oyun
Maxwell Anderson

MEKTUPLARIYLA HALİKARNAS BALIKÇISI — mektup
Azra Erhat

ZENON — roman
Marguerite Yourcenar

ÇAĞDAŞ İNGİLİZ ŞİİRİ ANTOLOJİSİ
Cevat Çapan

YALNIZ VE BİRLİKTE — şiir
Egemen Berköz

TARİH KÖTÜDÜR/ İMZASIZ EL YAZILARI — şiir
Barış Pirhasan

ADAM
tekrar basımlar

KALPAZANLIK BİLE YAPILAMIYOR — öykü
Aziz Nesin

DELİLER BOŞANDI — öykü
Aziz Nesin

ÇAĞDAŞ TÜRK ŞİİRİ ANTOLOJİSİ
Memet Fuat

GECE DERSLERİ — roman
Latife Tekin

BÖYLE GELMİŞ BÖYLE GİTMEZ II/YOKUŞUN BAŞI — özyaşam
Aziz Nesin

ELSA'YA ŞİİRLER — şiir
Louis Aragon

BASKETBOL — spor
John Wooden - Bill Sharman

EZGİLİ YÜREK — şiir
Ruhi Su

BARBARLARI BEKLERKEN — roman
J.M. Coetzee

AH BİZ ÖDLEK AYDINLAR — yazılar
Aziz Nesin

NAZİK ALET — öykü
Aziz Nesin

İHTİLALİ NASIL YAPTIK — öykü
Aziz Nesin

SURNAME — roman
Aziz Nesin

BÖYLE GELMİŞ BÖYLE GİTMEZ I/YOL — özyaşam
Aziz Nesin

DAMDA DELİ VAR — öykü
Aziz Nesin

SEVGİLİ ARSIZ ÖLÜM — roman
Latife Tekin

ADAM SANAT

Sayı 7. Haziran 1986

Sahibi: Anadolu Yayıncılık A.Ş. adına İnci Asena
Genel Yayın Yönetmeni: Memet Fuat
Sorumlu Yazı İşleri Müdürü: İ. Timuçin Yekta
Teknik Yönetmen: Yavuz Kösemen

KİTLE KÜLTÜRÜ	5	Memet Fuat
ŞİİRİN SAATİ	13	John Berger
VERCORS'U YENİDEN OKURKEN	26	Mehmet H. Doğan
GÖRÜLMEYENE BAKIŞ	30	James Lord
ROMAN VE AVRUPA	36	Milan Kundera
TOPRAĞI İŞLEMEK	47	Nadine Gordimer
TÜRK KARİKATÜRÜ ÜSTÜNE	55	Üstün Alsaç
GÖÇ-YENİ-YABANCI	67	Timur Selçuk
TANGOLAR	70	Yavuzer Çetinkaya
YETKİN OYUNCULUK	73	Haluk Şevket Ataseven
GIACOMO JOYCE	77	Metin Celâl

ŞİİR

Ahmet Oktay, 10-11; Yannis Ritsos, 20-25; Ercüment Uçarı, 28; Ataol Behramoğlu, 39; Tarık Günersel, 42; Ali Günvar, 49; Müslim Çelik, 51; Levent Yılmaz, 52-53; Küçük İskender, 72; Kemal Gündüzalp, 75.

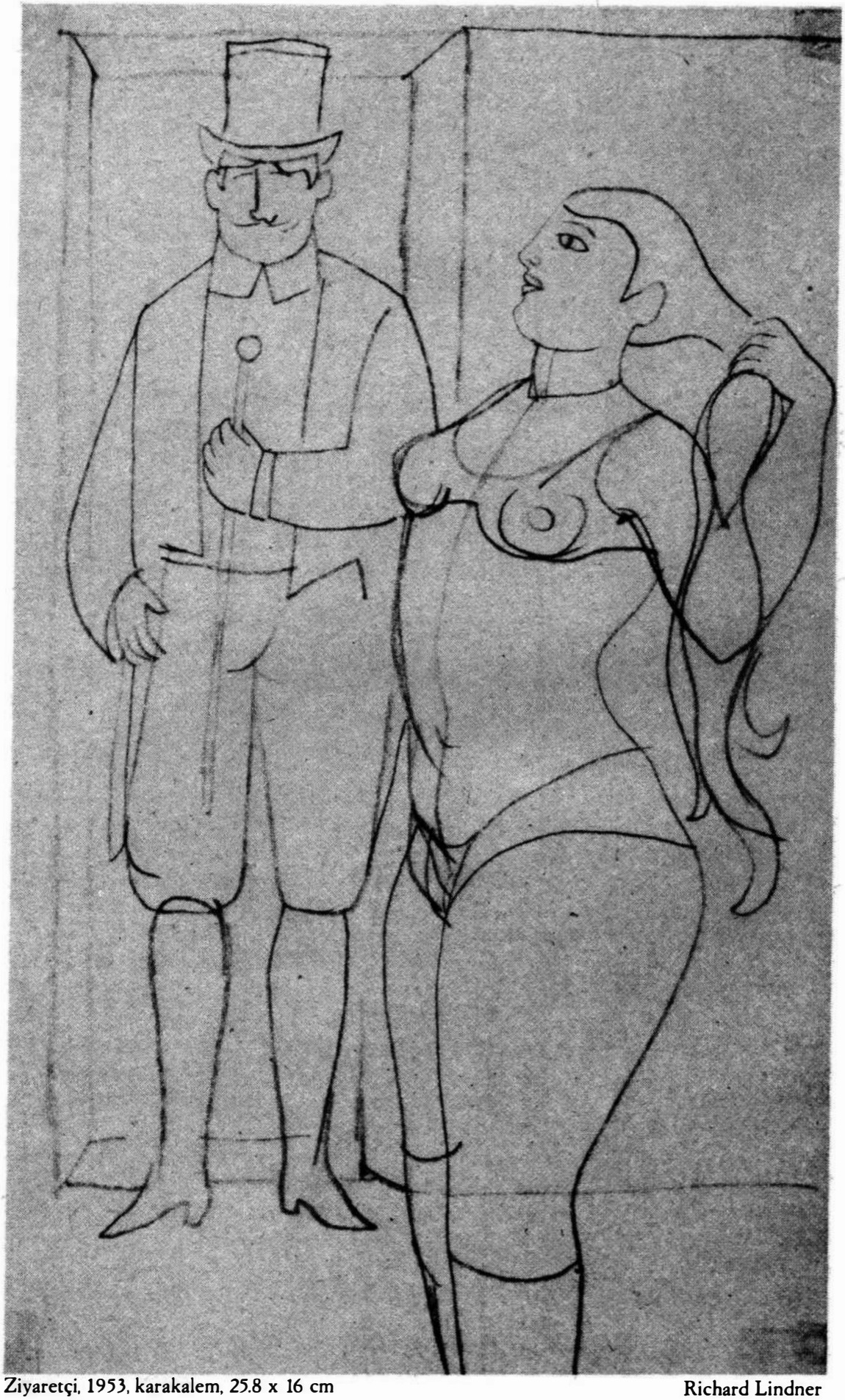
BU SAYIDAKİ RESSAM

Richard Lindner, 4,12, 19, 30-35, 40, 44, 45, 46, 69, 78, 80.

KAPAK

Düzenleyen: Aydın Ülken; **Resim:** Richard Lindner

ADAM SANAT Aylık Sanat Dergisi; **Yönetim Yeri:** Büyükdere Caddesi, Üçyol Mevkii, 57/3, 80725 Maslak, İstanbul; Tel: 176 23 30; **Yazışma Adresi:** P.K. 158, 80622 Levent, İstanbul; **Dizgi:** Anadolu Yayıncılık A.Ş. Dizgi Birimi; **İç Baskı:** Murat Ofset; **Kapak Baskı:** Anabasım Sanayi ve Ticaret A.Ş.; **Dağıtım:** Hürriyet Holding A.Ş.; **Abone ve Eski Sayılar:** YADA Yayın Dağıtım A.Ş. Dr. Şevki Bey Sokak 6/A, 34400 Divanyolu-İstanbul. Gönderilen yazılar basılsın, basılmasın geri verilmez. **ABONE KOŞULLARI:** Yıllık (12 sayı) 3500 TL; Altı aylık 1800 TL. Yurt dışı abonelerine posta giderleri eklenir. **İLAN KOŞULLARI:** Arka kapak (renkli) 175.000 TL, (siyah-beyaz) 150.000 TL; Kapak içi (renkli) 175.000 TL, (siyah-beyaz) 125.000 TL; İç tam sayfa (siyah-beyaz) 100.000 TL, yarım sayfa 60.000 TL, çeyrek sayfa 30.000 TL; Çeyrek sütun etiket yayın ilanları 10.000 TL. Fiyatı 300 TL (KDV dahil), Kıbrıs: 400 TL.



Ziyaretçi, 1953, karakalem, 25.8 x 16 cm

Richard Lindner

KİTLE KÜLTÜRÜ

Memet Fuat

Demirtaş Ceyhun'un «'Seçkin Aydınlar Kültürü - Kitle Kültürü' mü?» (Gösteri, Nisan 1986) başlıklı yazısından, tartışılması özlenen konuları bulup çıkarmak hiç de kolay değil. Toptan küçümsemeler, dolaylı suçlamalar, kaba anıştırmalar, bilerek anlamazlıktan gelmeler, kısacası üstünde durulmasına gerek olmayan sözler ayıklanınca geriye pek az şey kalıyor.

Bir şu soru:

«Kuşkusuz, bugün toplumumuzda da birtakım kültür çatışmaları var. Ancak, acaba gerçekten şu an toplumumuzdaki (ülkemizdeki) çatışan kültürler sayısını iki rakamıyla sınırlayabilmemiz olanaklı mı?»

Bir de şu sözler:

«Batılıların (mass culture) dedikleri 'kitle kültürü' deyimi (kavramı) kapitalist Batı'nın sosyo-politik dilinde de anca 1950'lerden sonra kullanılmaya başlanmış. Biliyorsunuz, Marksizme göre, sınıflı toplumlarda çatışan kültürler 'burjuva kültürleri' ile 'proleter kültürler'dir. Sanayi devrimi geliştikçe ve proleterya siyasal egemenliği de ele geçirdikçe, proleter kültür, er geç bütün dünyada burjuva kültürüne egemen olacaktır. İşte işçi sınıfı ideolojisinden yana olan düşünürlerin yorumlarına göre, kapitalizm, Marksizmin bu *'işçi sınıfı — proleter — kültürü'* kavramına karşı, bu *'kitle kültürü'* (mass culture) kavramını icat etmiştir. Kapitalist Batı, böylece kendi işçi sınıfına karşı yeni bir kültür taarruzunda bulunmaktadır. Amaç, hem işçi sınıfını kendi geleneksel öz kültüründen soyutlamak, hem de statükoyla uzlaşmış, edilgin birer tüketiciler haline dönüştürmektir.»

Önce şunu soralım:

Demirtaş Ceyhun'un sözünü ettiği bu «kültür taarruzu», «proleter kültürü» deyimi yerine, «kitle kültürü» deyiminin kullanılmasıyla mı başlamıştır? Yani 1950'lerden sonra kimi yazarlar «proleter kültürü» demeyip «kitle kültürü» demeye girişikleri için mi «işçi sınıfı kendi geleneksel öz kültüründen» soyutlanma durumunda kalmıştır?

İşçi sınıfını da içine alan geniş bir kitleye yönelik (kitle iletişim araçlarından yararlanılarak yaygınlaştırılan, endüstrileşen) bir kültür saldırısıdır söz konusu olan. Ortada adı konulması gereken bir olgu vardır. Politika dışı (ya da politikası edilginliği geliştirmeyi amaçlayan) her anlamıyla yüzeysel, «alıştırmaya ve tekrarlamaya» dayalı (keyif verici madde örneği), öncelikle kazanca yönelik bir kültür üretilmekte, pazarı hep elde tutması için de, her yolla öne çıkarılmaktadır. Bu saldırgan kültüre «kitle kültürü» değil de, «proleter kültürü» mü diyeceğiz? Tüketicileri arasında işçiler de bulunduğu için, ticaretin yönlendirdiği bir kültüre «proleter kültürü» denebilir mi?

Sanıldığı gibi, «burjuva kültürü» ile «proleter kültürü»ne yeni adlar verilmiyor. Bir terim kaydırması yok ortada. «Yüksek kültür» ile «kitle kültürü» ayrımı değişik

bir düzlemde yapılan bir ayrımdır. Sınıflı toplumlarda kitle iletişim araçlarının gelişmesi, tüketime sunulmasıyla ortaya çıkan birtakım gerçeklerin anlaşılması, tartışılabilmesi için böyle bir ayrıma gitmek gerekmiştir.

«Yüksek kültür» dendiğinde akla gelen, kentsoyluların, kentsoylular için, kentsoylu duyarlığıyla ürettikleri tek yönlü bir kültür değildir. Örnekse, çağdaş Türk şiirinde yüksek kültür ürünleri, Nâzım Hikmet, Necip Fazıl Kısakürek, Orhan Veli, Fazıl Hüsnü Dağlarca, Cemal Süreya, Sezai Karakoç, Ataol Behramoğlu, İsmet Özel gibi (daha pek çok ad verilebilir) seçkin şairlerin yazdıklarıdır. Bu şairleri toptan kentsoylu kültürü içine sokabilir miyiz?

«Yüksek kültür bir sınıfın kültürü değildir. Çünkü seçkin aydınlar bir sınıf oluşturmazlar, çeşitli sınıflardan yetişir, kişisel çıkarlarına dayanmayan düşünsel seçimlerine göre şu ya da bu sınıftan yana olurlar.» (Adam Sanat, Şubat 1986)

Anlaşılması güç, kapalı sözler değil bunlar.

«Yüksek kültür» içinde değişik sınıfların kültür ürünleri yan yana yer alıyor. Bir oranda, «kitle kültürü» içinde de öyle. Çünkü ticaret para getireceğini sezerse, «yaşamsal» bir tehlike görmediği kadar düşmanına bile silah satmaktan çekinmez.

Kısacası, «kitle kültürü» yerine «proleter kültürü» deyiminin kullanılması olanaksızdır.

***

Ayrıca, «proleter kültürü» deyimi kendi düzleminde kullanılırken de çok dikkatli olunmalıdır. Bu deyimle belirlenmek istenen, kapitalist toplumlarda işçi sınıfı çıkarlarını savunan, ama ister istemez, başat kültürün etki alanında olan, onun izlerini taşıyan, «tepki» niteliğindeki bir başkaldırma kültürüdür.

Bu «proleter kültürü» ile 1917'de Proletkult'un kurulmasına neden olan aranışın ereği, başka bir deyişle, «laboratuvarlarda» oluşturulmaya çalışılan «proletarya kültürü» aynı şey değildir. Proletkult'u yönlendirenler, geçiş dönemindeki bir toplumda, kentsoylu kültürünün etkilerinden bütünüyle arınmış bir kültürün oluşturulabileceğine inanıyor, eski dönemlerin kültür kalıtımıyla bütün bağları koparmak istiyorlardı.

«İşçi sınıfı kendisine gerekli olan toplumsalcı düşünce, duygu ve yaşam biçimlerini hemen bugünden tezi yok yaratmalıdır,» gibi sözler ediliyor,

> Yarın uğruna Raffael'in yapıtını yakacağız,
> Müzeleri yıkıp sanat çiçeklerini çiğneyeceğiz...

diye şiirler yazılıyordu.

Bu coşkulu aydın tavrının yanlışlığını sezip Proletkult'un son bulmasını sağlayan kesin karşı çıkışta ise şu hiç unutulmaması gereken sözler yer almıştır:

«Marxçılık kentsoylu döneminin en değerli kazançlarını reddetmek şöyle dursun, tersine, iki bin yıllık insan düşüncesinin ve kültürünün gelişmesinde değerli ne varsa hepsini dönüştürüp içine sindirmiştir.»

Proletkult'un özlediği anlamda bir «proletarya kültürü»nün hiçbir zaman gerçekleşemeyeceğini savunan görüş ise özetle şöyleydi:

«Her egemen sınıf kendi kültürünü ve bunun sonucunda kendi sanatını yaratır. Tarih Antik Çağ'ın ve Doğu'nun kölelik üzerine kurulmuş kültürünün, Orta Çağ Avrupası'nın feodal kültürünün ve günümüz dünyasına egemen olan burjuva kültürünün tanığı olmuştur. Bu da proletaryanın kendi kültür ve sanatını yaratması gerektiği sonucuna götürebilir bizi. Oysa sorun ilk bakışta göründüğü kadar basit değildir.(...)Tarihin gösterdiği gibi,egemen bir sınıf çevresinde yeni bir kültürün oluşu-

mu çok zaman gerektirmekte ve ancak o sınıfın politik çöküşü öncesine rastlayan bir dönemde tamamlanabilmektedir. Peki, proletaryanın bir 'proleter' kültürü yaratmak için yeterince zamanı var mıdır? (...) Proletarya kısa süreli bir geçiş dönemi olarak görür diktatörlüğünü. (...) Demek ki, proletarya diktatörlüğü döneminde, yeni bir kültürün yaratılması, yani en geniş bir tarihsel ölçüde kültürel kuruluş söz konusu değildir. Ama tarihte eşine rastlanmadık bir diktatörlüğün demirden kıskaçlarına duyulan gerekliğin ortadan kalkmasıyla başlayacak olan kültürel kuruluş da, artık bir sınıf özelliği taşımayacaktır. Bu düşünceler bizi, proleter kültürünün varolmadığı ve hiçbir zaman da varolmayacağı sonucuna götürmektedir. (...) Burjuva kültürünün karşıtı olarak proleter kültürü konulu bulanık ve belirsiz tartışmaların kaynağında, proletaryanın tarihsel yazgısının son derece eleştirisiz bir tarzda burjuvazininkiyle bir tutulması yatmaktadır. (...) Bir sınıf kültürü o sınıftan bağımsız olarak yaratılamaz. (...) Sırf işçi sınıfının tek tek temsilcileri tarafından yaratıldı diye, birtakım başarıları (çok değerli olsalar bile) proleter kültürü saymak, son derece hafif ve yüzeysel bir davranış olur. (...) 'Proletarya kültürü' ve 'proletarya edebiyatı' gibi terimler, hatalı bir şekilde, geleceğin kültürünü, bugünün dar sınırları içine sıkıştırdığı için tehlikelidirler.»

Biz, gene de, düşünmeyi kolaylaştırmak için, kapitalist toplumlarda, işçi sınıfı içinde üretilen, işçi sınıfı çıkarlarını savunan yapıtlardan oluşan kültüre «proleter kültürü» diyebiliriz. Ama deyimin — biri genel (olmaz denilen), öbürü özel (olmakta olan) — iki anlamı bulunduğunu hiçbir zaman unutmadan...

***

Bugün ülkemizde çatışan kültürleri iki rakamıyla sınırlamanın doğru olup olmadığı konusuna gelince.

Sorunun «yüksek kültür - kitle kültürü» ayrımı düzleminden başka bir düzlemde sorulduğu hemen anlaşılıyor. «Yüksek kültür - kitle kültürü» ayrımı bu sorunun arkasındaki düşünceyi karşılayamaz. «Kentsoylu kültürü - işçi sınıfı kültürü» diye genel bir bölümlemenin de, örnekler üzerinde düşünmeye başlanıp ayrıntılara inilince yetersiz kaldığı görülecektir.

Dizgesel olmayan, yüzeyden bir yaklaşımla, bugün Türkiye'de yaşayan kültürler şöyle sıralanabilir:

1. Yabancı kültürler;
2. Yabancı kültürlerin etki alanında, Cumhuriyet döneminde gelişen, çağdaşlaşmadan yana, ulusal kültür;
3. Osmanlı döneminden kalma, dinsel inançlardan güç alan, zaman zaman iyice etkisini duyuran, çağdaşlaşmaya karşı çıkan kültürler;
4. Kırsal yörelerdeki yarı feodal denilebilecek kapalı kültürler;
5. Bütün bu kültürler arasında, ikili, üçlü birtakım bireşimler yapmayı deneyen, ilerici, devrimci bir ulusal kültür.

Değişik yaklaşımlarla, ayrıntılara inilerek, başka bölümlemeler de yapılabilir. Ama ülkemizde çok çeşitli kültürlerin bir arada yaşıyor olması, bu kültürler arasında sürekli bir çatışmanın bulunması, bir kültür sorununa yaklaşırken, *gerekiyorsa,* «yüksek kültür - kitle kültürü» diye konuşmamızı engellemez. Yalnızca sınıflar düzleminde bölümlemeler yapmak bir zorunluluk değildir.

Örnekse, yukardaki sıralamayı da, sınıfları göz önünde tutarak yapmadık. Ama, *gerekiyorsa,* düşünmeyi kolaylaştırıyorsa, gerçeklere daha uygun düşüyorsa, öyle de yapılabilir.

Bugün Türkiye'de kentsoylular, toprak ağaları, küçük kentsoylular, orta köylüler, sanayi işçileri, tarım işçileri, yarı proleterler, yoksul köylüler gibi, değişik yaşama biçimleri (toplumbilimsel anlamıyla değişik kültürleri) olan sınıflar, sırasında sınıf özelliği kazanan ara tabakalar var. Bunlar kitle kültürünün yaygın kitle iletişim araçlarıyla girişiği korkunç saldırıya karşın, belli oranlarda, «geleneksel öz kültürlerini» koruyorlar. Kitle iletişim araçlarının ulaşamadığı yerlerde, kapalı topluluklarda, eğitim öğrenim görme olanağı kısıtlı yörelerde bu oran doğallıkla daha yüksek oluyor. Buna dayanarak sınıflara, ara tabakalara göre bir sıralama da yapılabilir.

***

Demirtaş Ceyhun'un konuyu başka yönlere çekmesi yüzünden, «Seçkin Aydınlar» (Adam Sanat, Aralık 1985) başlıklı yazıdan çok uzaklara düştük. O yazımın amacı, toplumların kültür varlığının korunmasında, gelecek kuşaklara taşınmasında seçkin aydınların önemini belirlemekti. Elli milyonluk bir ülkede, beş bin satılacak bir dergi niçin çıkarılır, üç bin basılacak bir kitap niçin yazılır, niçin yayımlanır? Bu sorulara yanıt arıyor, *en azından,* sanatçı, yazar, yayıncı, dergici olarak, hep birlikte, yaptığımız, yapmakta olduğumuz işin bir değeri olup olmadığını araştırıyordum. Seçkin aydınların önemini vurguladıktan sonra, yazıyı «seçkin aydın yozlaşmasına» değinerek şöyle sona erdirmiştim:

«Sanattan anlamak, kültürlü kişi olmak bir üstünlük olarak görülmeye başlanıyor. Seçkinliğin tadı çıkarılmak isteniyor.

«Giderek seçkin görünmenin, herkesten başka olmanın, anlaşılmamanın yeni yeni yolları aranıyor. Tutarsız davranışlar, yapmacık tavırlar, pipolar, fularlarla, sağlıklı insanları, sanata da, sanatçıya da düşman edecek, geçmişi, bugünü, geleceğiyle toplumdan soyutlanmış bir sanat çevresi oluşuyor. Bir şeyleri diri tutan, kuşaktan kuşağa taşıyanlar, kesinlikle, *bu* seçkin aydınlar değildir.

«Günümüzün sanat eleştirmenleri, gönülleri arınmış bir kitle kültürüne duyulan özlemle dolu olsa da, seçkin aydınlara önem vererek yaklaşmak, bu çevreyi yozlaşmalardan korumak zorundadırlar. Yüksek kültürün sürmesini sağlamak gerektiğine inanılıyorsa bu görevi üstlenmek gerekir.»

«Seçkin Aydınlar» başlıklı yazı hiç beklemediğim yankılar getirdi. Kimi okurlarca da yanlış anlaşıldı. Ama, Demirtaş Ceyhun'un sandığı gibi, ilerici gençlerle bir tartışmam olmadı, tam tersine, olayların akışıyla kafaları bulanmış bir iki gençle «ayaküstü konuşurken» aldığım övgüler, «Yüksek Kültür» başlıklı ikinci yazıyı (Adam Sanat, Şubat 1986) yazmama neden oldu. Olumsuz eleştirileri değil, olumlu ama yanlış anlamalarla dolu övgüleri karşılamak amacını güdüyordu, Demirtaş Ceyhun'un («bir arkadaşın uyarısı üzerine») okuduğu o yazı.

Bu yanlış övgülere ayaküstü söylenip geçmiş sözlerden değil, aldığım mektuplardan da örnek verebilirim:

«(...) Görüşlerinize büyük ölçüde katılıyorum.

«Nasıl ki bir kutsal/kutsal olmayan (sacré/profane) ayrımı varsa, bir elit/ayaktakımı ayrımı olması da kaçınılmazdır. 'Seçkinler sanatı' ile 'kitle sanatı' arasında bir bölünme her zaman olacaktır. Ancak, söz konusu yazınızda da belirttiğiniz gibi, böyle bir bölünme sınıfsız bir toplumda olmaz, ki, bu da, sadece bir ütopyadır, bir düştür. (...)

«Lisede okurken 'halka inmeyi' büyük bir marifet sayıyorduk. Aslında halk neden hoşlanır, toplum neyi beğenir diye yola çıkan bir aydın veya sanatçı, bence, daha başından batağa saplanıp kalmıştır. (...)

«Diğer taraftan, bu tip zoraki bir tavrı benimseyen sanatçı, ister istemez yapmacık ve zoraki olacak, bu, düşünce ve eserinde de göze çarpacak, 'devrimcilik' kalkanı altında hiçbir estetik ve sanatsal yanı olmayan bayağılıkları 'toplumsal sanat' diye yutturmaya kalkışacak, karşı eleştirilere de bilinen basmakalıp sloganlarla yanıt vermeye çalışacaktır.

«Siz bu yazıyı yazmakla, aydınlar ve sanatçılar kalabalığının ortasına büyük bir taş yuvarlamış oldunuz: Ortalık toz duman içinde kaldı. Şimdi ilk şaşkınlığın şoku atlatıldıktan sonra bakalım ne olacak? Bu taşı yerinden kaldırmaya çalışacak 'kahramanlar' çıkacaktır; ama, onlar da, eninde sonunda, bu taşın altında kalmaya mahkûmdurlar. (...)»

Bu mektuba ekli bir de şiir vardı. Şöyle başlayan bir şiir:

«Ruh için yazdım. Güruh için, halk için, yığınlar için, toplum için, kalabalıklar için, ayaktakımı için, yazmadım.»

Okurların, şiirlere, öykülere olduğu gibi, eleştiri yazılarına da kendilerinden çok şey kattıkları yadsınamayacak bir gerçektir. Şair, «Şiirlerime ne anlam verirlerse, anlamları odur,» diyebilir, ama eleştirmenin durumu çok başka: Yazdığının yanlış yorumlandığını, sağa sola çekildiğini görürse, yeniden yazar, açıklamalara girişir, görüşlerini daha iyi yansıtmaya çalışır.

«Seçkin Aydınlar» başlıklı yazımın sonundaki, «seçkin aydın yozlaşması» bölümü, bence, çok önemliydi, ama yukardaki mektupta görüldüğü gibi, bir okurun, kendi düşünceleri doğrultusunda, o bölümü yok saymasına engel olunamıyor.

Aydınlarda, özellikle de seçkin aydınlarda görülen kusurlu yanları şöyle sıralayabiliriz: Birlikte davranışlardan kaçan olumsuz bir bireycilik; iyi eğitim, öğrenim görmemiş insanları, kitleleri hor görme; benimsemediği düşüncelere, inançlara önem vermeme; kişileri yüceltme; ün düşkünlüğü; önderlik özlemi...

Önemli kusurlar bunlar. Üstelik, az da değil; birinden korunan öbürüne yakalanabilir. Gene de ben bu engelleri aşabilen, bilinçli seçkin aydınların «bir şeyleri diri tuttuklarına, kuşaktan kuşağa taşıdıklarına» inanıyorum.

Nedense, bu sözü söylerken de hep François Truffaut'nun *Fahrenheit 451* adlı filmi geliyor aklıma.

İnsan düşüncesinin baskı altında tutulduğu, eğitim öğrenim kurumlarının çağdaşlıktan, insanlığın en değerli «duygu ve düşünce birikimleri»nden uzağa itildiği dönemlerde, üç bin basılan kitapların, beş bin satılan dergilerin (başka bir söyleyişle, seçkin aydınların) *ayrıca* bir önem kazandıklarını, «yaşamsal» bir görev yüklendiklerini özellikle belirtmek isterim. □

«Önderliğin özgün ya da biricik belirleyicisi, önderin özellikleri değildir. Çünkü önderin grup içindeki başat durumunu yaratan, hiç de önderin kendisi değildir. Aslında grup, önderi oluşturur, seçer ve belli bir tip önder olarak eğitir. Bir toplumsal ruhbilim olayı olan önderlik, hem insanlar arası etkileşimin, hem de nesnel etkinliğin çevrelediği toplumsal koşulların bir sonucu olarak ortaya çıkar. Önder de belli bir gelişme düzeyinde bulunan grubun bir üyesi olarak, bu çevrenin öznesi durumundadır. Bu durum asla önderin özellikleri sorununu küçümsemeye çalışmak değildir. Biz yalnızca bu sorunu toplumsal ruhbilim bilgilerinin yapısı içinde doğru yerine oturtmak istiyoruz.»

— A. V. Petrovski
(Topluluk ve Birey)

Ahmet Oktay

Yol Üstündeki Semender'den

GÉRARD de NERVAL

Siyahın gezginiyim : Her gün daha derine.
Yanar akşamla caddede vebalı lambalar.
Bezgin, sıkıntıyla bakar herkes benzerine :
Redingotlarıyla mumya gibi otururlar
İş yerlerinde, kahvelerde. Ve akar zaman.
— Birden söner uzak bir yıldız gibi yaşaman —
Demek isterim, alımlı kadının birine.

Çünkü kanar «bir mezarda bırakılan aşklar»:
Adrianne ! Jenny ! Yıllardır bakir bir dulum ben,
Avuntu bilmez. Nafileydi tüm yolculuklar
O arayış : Kara güneş içimdeydi zaten.
Gittim harfin ve sayının bilinmez ucuna :
Ölü yüzüm çekilmişti gecenin burcuna,
Korkmadım, sokağa hapsediyorken kapılar.

Adoniram ! Hançerle sınandı ustalığın
Ve açıldı gül gibi Toht Kitabı'ndaki giz :
Herkes iki'dir. Ben kimin öteki adıyım ?
Söyle: Bulmak mıydı amacın ey yitik ikiz.
«İçimizde bir oyuncu, bir seyirci yaşar»
Ve «akıl ürünleri delilikten de çıkar»
Kazıyınca pıhtısını o yıkık zamanın.

Melek gülümsemiyor artık Öteki Anam,
Çekil ! Çünkü «siyah ve beyaz olacak gece».
Ulaşır mı yaralı hayvan gibi bağırsam
Sesim bencil, sevgisiz, mühkem ev içlerine?
Onulmazım. Çağcıl kentin yabanıl yitiği.
Tek giysim vebalı ışıklarla melankoli,
Bir redse kurtulmak bile istemem yazgımdan.

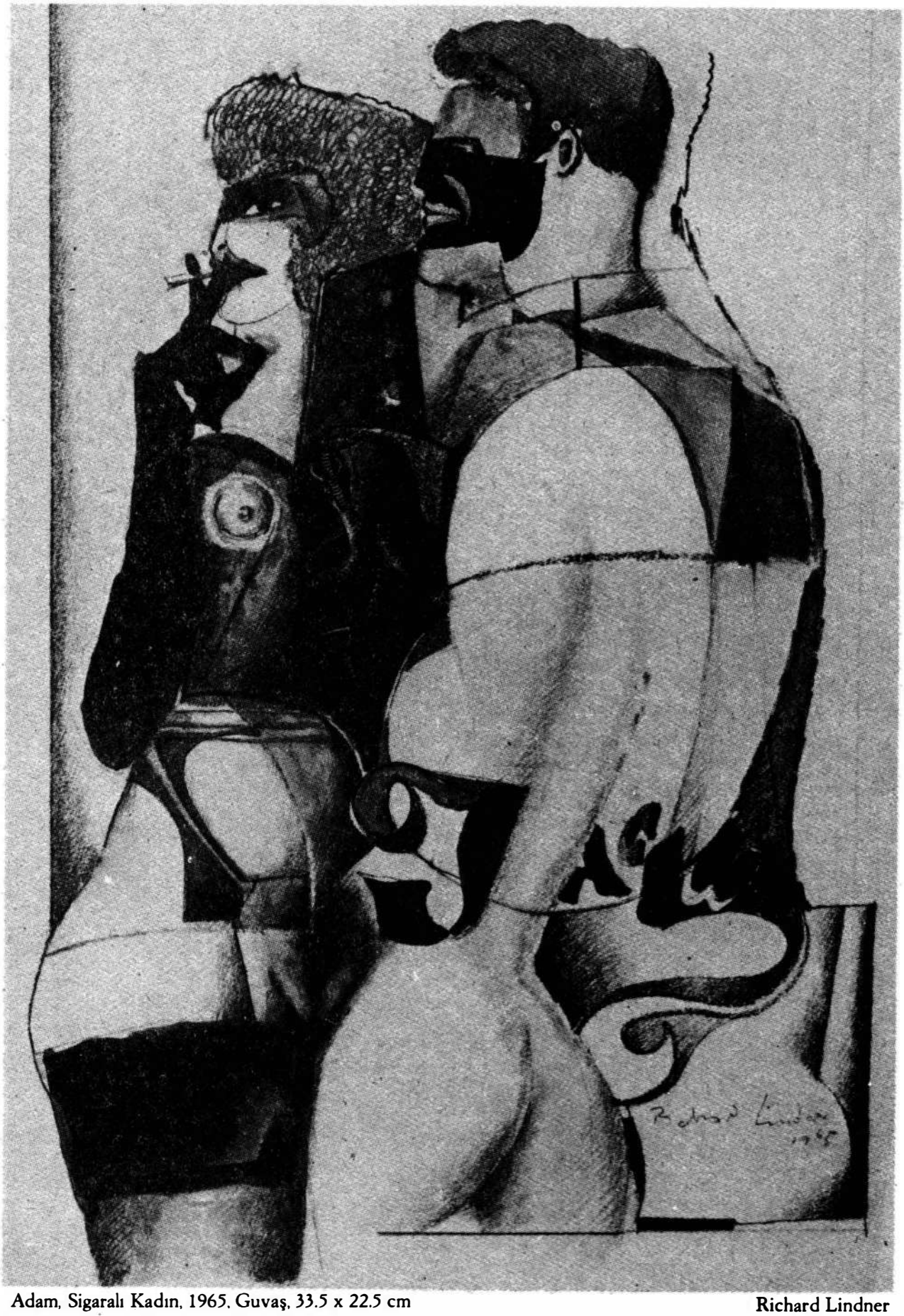
İki'yim : Yakalandım sokakta çırılçıplak
Ve giydirildim başkalarının sözleriyle.
Ah ! Karanlığa giren görür beyazı ancak.
Hangisiyim ? Biliyorum kimin gözleriyle ?
Ne yapsak silinmiyor ruhtan geçmişin izi
Yaşamak kadar ölüm de çağırıyor bizi,
Geçiyorum sokağı fenerle konuşarak

Hem yaşamın imidir hem ölümün her fener

MORG KAYDI

Giriş Tarihi	26 Ocak 1885
Adı, Soyadı	Labrunie, Gérard/de Nerval deniliyor
Cinsiyeti	Erkek
Yaşı	47
Doğum yeri	Paris (Seine)
Medeni Hali	Bekâr
Mesleği	Edebiyatçı
Giyim/Eşya	Siyah ceket, siyah yakalık, gömlek, flanel yelek, gri-yeşil pantolon, kızıl çoraplar, boyalı ayakkabılar, siyah şapka
Ölüm biçimi	Asılma
İntihar ya da cinayet	İntihar
Ölüm nedeni	Bilinmiyor
Gözlem	Morga kaldırılmadan önce tanındı. Cesede Edebiyatçılar Derneği sahip çıktı

NASİPSİZİM



Adam, Sigaralı Kadın, 1965, Guvaş, 33.5 x 22.5 cm

Richard Lindner

ŞİİRİN SAATİ

John Berger

Hepimiz biliriz basamakların sayısını,
arkadaşım, hücreden
o odaya kadar.

Eğer yirmi basamak çıkmışsan,
helaya götürmüyorlardır seni.
Kırk beş basamak çıkmışsan,
dışarı çıkarmıyorlardır
hava almaya

Sekseninci basamağı geçmişsen
ve başlamışsan
tökezlemeye merdivenlerde
gözlerin bağlı
ah, eğer geçmişsen sekseninci basamağı
tek yer vardır
seni götürebilecekleri
tek bir yer
tek bir yer
artık yalnız tek yer var
seni götürebilecekleri.

Oturduğum yerin yakınlarındaki gölün kıyısında bir otel var. Son savaş sırasında çevredeki Gestapo örgütü burayı merkez olarak kullanmış. Bu otelde birçok insan sorguya çekilmiş, işkenceden geçmiş. Burası şimdi yeniden otel olarak kullanılıyor. Barda otururken gölü ve uzaklardaki dağları görebilirsiniz. Seyrettiğiniz manzarayı yüzlerce on dokuzuncu yüzyıl ressamı da seyretmiş ve eminim onda tanrısal bir güzellik bulmuştur. İşkence edilenlerin sevdikleri de bu manzara karşısında durmuşlar, çaresizlik içinde, kendilerinden bir parça olan insanların anlatılmaz acılarla kıvranarak adım adım yaklaşan ölümle başbaşa bırakıldıkları bu yapıya gözlerini dikip bakmışlardır. Tanrısal güzellikle kendi gerçekleri arasında acaba o dağlarda ve gölde neler görmüşlerdir?

İnsan yaşantıları arasında belki de en güç tanımlanabilir olanı insanlara düzenli bir biçimde işkence edilmesidir, diyebiliriz. Bunun nedeni yalnızca çekilen acının yoğunluğunda değil, bu tür işkencenin kaynağının bütün dillerin dayandığı noktaya tümüyle ters düşmesindedir. Diller, insanlar arasındaki ayrımlara rağmen, karşılıklı bir anlaşma ortaya çıkacağını varsayar. İşkence ise, her şeyi parçalar: işkencenin amacı dili sesten, sözcükleri gerçekten koparmaktır. İşkence edilen kişi bilir: beni parçalıyorlar. Onun orada gösterdiği direniş, benliğinin parçalanmasını sınırlandırmaya çalışmaktan başka bir şey değildir. Çünkü işkence insanın benliğini parçalar.

İnanma onlara, sana gövdemin resmini
gösterdikleri zaman,
inanma onlara.
İnanma onlara, sana ayın ay olduğunu
söyledikleri zaman,
ayın ay olduğunu,
banddaki sesin benim sesim,
itirafın altındaki imzanın
benim imzam olduğunu söylüyorlarsa,
ağaç ağaçtır diyorlarsa
inanma onlara,
inanma.
Sana ne söylerlerse söylesinler
ne yeminler ederlerse etsinler
ne gösterirlerse göstersinler,
onlara inanma.

İşkencenin çok eski ve yaygın bir tarihi vardır. Eğer insanlar bugün işkencenin bu kadar yaygın olarak yeniden ortaya çıkmasına (hiç ortadan kalkmış mıydı?) şaşıyorlarsa, bu belki de kendilerinin kötülük diye bir şeyin varlığına artık inanmadıklarından ileri geliyordur. İşkencenin bu kadar şaşırtıcı olmasının nedeni, az karşılaşılan ya da geçmişte kalan bir şey olmasından kaynaklanmıyor. İşkence insanı soktuğu durum yüzünden irkiltici. İşkencenin karşıtı olarak *ilerleme*'yi değil, *iyiliği* düşünmemiz gerekir. (Konu bir yerde Kutsal Kitaba o kadar yakın düşüyor ki, oradaki tanımlar da kullanılabilir.)

İşkencecilerin çoğunluğu ne — klinik anlamda — sadist, ne de kötülük denen şeyin etten kemikten bir örneğidirler. Bunlar belli bir yöntemi benimsemeye koşullandırılmış, sonra da bunun uygulayıcısı olmuş kişilerdir. Genellikle açıkça ya da gizli olarak devletten yardım gören çeşitli işkence okullarından söz edilebilir. Ama ilk koşullandırma okul öncesinde, bir bölük insanın temelde öbür insanlardan ayrı olduğu ve bu ayrılığın son derecede büyük bir tehlike yarattığı varsayımıyla ideolojik bir tavırla ortaya konur. Böyle bir parçalamayla *onlar, biz* ve *siz*'den ayırt edilmiş olur. İşkence konusunda artık okullarda öğretilen ikinci derse göre ise, *onların* bedenleri yalanın ta kendisidir, çünkü bu bedenler beden olarak pek de başka olmadıkları savındadırlar. İşte işkence bu yalana karşı uygulanan bir cezadır. İşkenceciler eğer bir gün öğrendiklerini tartışmaya kalkarlarsa, daha önce yapmış olduklarından korktukları için, işkence etmeyi sürdürürler: artık kendi işkence görmemiş bedenlerini korumak için işkence yapıyorlardır.

Güney Amerika'daki birtakım faşist rejimler — örneğin, Şili'deki Pinochet rejimi — son zamanlarda bu işkence mantığını sistematik olarak geliştirmiş bulunuyorlar. Bunlar kurbanlarının yalnızca gövdelerini parçalamakla kalmıyorlar, adlarını da yok ederek işi onları yeryüzünden silmeye vardırıyorlar. Bu rejimlerin böyle davranmalarının nedenini yaptıklarından utanmalarında görmek doğru olmaz. Bu davranışlarıyla toplumda kahramanların ve azizlerin yaratılmasını önlemeye çalışıyorlar, bir yandan da bu yöntemle halkı en yoğun biçimde sindirmiş oluyorlar.

Bir kadın ya da bir erkek geceyse evinde, gündüzse iş yerinde tutuklanır, bir arabaya bindirilip götürülür. Bu kişiyi kaçıranlar ya da tutuklayanlar günlük giysiler giyerler. Bundan sonra tutuklanan kişi hakkında hiçbir bilgi edinilemez. Polis, bakanlık, mahkemeler böyle bir kişinin varlığından habersiz olduklarını söylerler. Aylar, yıllar geçer. Onların öldüğüne inanmak, hayattan öylece koparılıp götürülmüş olanlara ihanet etmek olur; öte yandan, yaşadıklarına inanmak da, işkence gördüklerini düşünmek, sonra, genellikle çok sonra, onların ölmüş olduklarını ister istemez kabul etmek anlamına gelir. Ne bir mektup, ne bir iz, nerede oldukları konusunda ne bir bilgi, ne bir sorumlu, ne

başvurulabilecek bir kişi, ne de yargının sonuçlanabileceği beklentisi vardır; çünkü yargılama yoktur. Genellikle, sessizliği sesin yokluğu olarak tanımlarız. Ama burada sessizlik etkindir ve bir kez daha sistematik olarak bir araca, bu kez yüreğe işkence eden bir araca dönüştürülmüştür. Arada bir cesetler kıyılara vurabilir; bunlardan bazılarının kayıp listelerinde adları geçenler olduğu saptanır. Arada bir, başka kayıplar hakkında bilgileri olan bir iki tutuklu salıverilir. Bu belki de bilinçli olarak yapılıyordur. Böylece binlerce kişinin yüreklerine onlara yeniden işkence çektirecek umut tohumları ekilmiş olur.

Oğlum
geçen yılın
8 Mayıs'ından beri
kayıp.

Sadece birkaç saatliğine
aldılar
söylediklerine göre
sadece
olağan sorgulamalar için.

Araba gittikten sonra,
o plakasız araba,
hiçbir şey
öğrenemedik
onun
hakkında.

Ama şimdi durum değişti.
Duyduk ki bir arkadaştan
yeni çıkan birinden
beş ay sonra
işkence ediyorlarmış ona
Villa Grimaldi'de
Eylül'ün sonunda
sorguya çekiyorlarmış
bir zamanlar Grimaldilerin olan
o kırmızı evde.

Söylediklerine göre
sesinden, çığlıklarından tanımışlar onu
öyle diyorlar.

Kuzum söyleyin bana
ne günlerde yaşıyoruz
bu ne biçim dünya
nasıl bir ülke?

Soruyorum size
nasıl oluyor da
bir babanın
en büyük sevinci

bir ananın
en büyük sevinci
onların
onların hâlâ
işkence ettiklerini
öğrenmek oluyor
oğullarına?
Demek ki
hâlâ yaşıyor
beş ay sonra
ve en büyük umudumuz
gelecek yıl
    sekiz ay sonra
ona hâlâ işkence edildiğini düşünmek
kim bilir belki de sağdır yaşıyordur
ölmemiştir diyebilmek.

İnsan bedenine yapılan işkence genellikle cinsel organlara uygulanır. Bunun çeşitli nedenleri vardır: bu organlar çok duyarlıdır, insan bundan daha fazla aşağılanamaz, kurbanı böylece kısırlaştırma olasılığı da vardır. Sevdikleri alınıp götürülenlerin çektiği işkencede ise bu insanların umutları işkence noktası olarak seçilir. Böylece başka bir düzeyde de olsa, kısırlaştırmayla karşılaştırılabilecek bir yıkım yaratılır.

Ölseydi
bilirdim.
Nasıl diye sormayın
bilirdim.

Kanıtım yok,
ne ipucu, ne yanıt,
ne olumlu, ne olumsuz
bir kanıt.

    İşte gökyüzü
    her zamanki gibi
    gene mavi.

Ama bu bir kanıt sayılmaz.
Sürüp gidiyor canavarlıklar
ve hiç değişmiyor gökyüzü.

    Ama bir de çocuklar var.
    Bitirdiler oyunlarını.
    Şimdi vahşi atlar gibi
    su içmeye başlayacaklar.
    Bu gece
    yastığa değer değmez başları
    uykuya dalacaklar.

Ama babalarının ölmediğini
bu nasıl kanıtlar?

Bütün bu uygulamalara ve bunların giderek artmasına, ayrıca, günlük uygulamalara karışmasalar bile, Amerikalı ajanların bu uygulamaların hazırlanmasındaki katkılarına tepki göstermemiz ve direnişe geçmemiz gerekir. (Uluslararası Af Örgütü bu direnişlerden bazılarını yönlendirmektedir.) Ayrıca, Şili'li Ariel Dorfman gibi şairler de bu konularda şiirler yazmayı sürdürecekler elbet. (Yukarıdaki bütün şiirler Uluslararası Af Örgütü'nün yayımladığı Dorfman'ın *Kayıp* adlı kitabından alınmıştır.) Modern diktatörlüklerin güçlerini sergileyen ve sık sık Dante'nin Cehennem'iyle karşılaştırılan canavarlık uygulamalarına karşı daha da çok sayıda şiir yazılacaktır.

On sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıllarda toplumsal haksızlıklara karşı yazılan yazılar düzyazı olarak kaleme alınmıştı. Bunlar mantıklı bir dille konuyu ortaya koyan ve zamanla insanların akıl yoluyla doğruyu göreceklerine, çünkü tarihin akıldan yana olduğuna inanan yaklaşımlardı. Bugün artık her şey o kadar açık seçik değil. Sonucun ne olacağı hiçbir şekilde denetlenemiyor. Geçmişte ve günümüzde çekilen acıları gelecekteki evrensel mutluluğun unutturacağı pek düşünülemez. Buna karşılık, kötülük değişmez bir gerçeklik olarak her zaman karşımızda. Bütün bundan da hayata verdiğimiz değere bağlı kalma kararımızı sonuna kadar savunmak zorunda olduğumuz anlamı çıkıyor. İşi geleceğe bırakamayız. Gerçeğin zamanı yaşadığımız an'dır. Giderek de bu gerçeği kavrayan düzyazı değil, şiir olacaktır. Düzyazı şiirden daha çok işi zamana bırakır: şiir ise kanayan yaraya seslenir.

Dilin üstünlüğü yumuşaklık değildir. Dil neyi içerirse, kesinlikle ve acımasızlıkla içerir. Sevgiyle ilgili bir sözde bile, sözcük tarafsızdır; asıl anlam bağlamdadır. Dilin üstün yanı içinde bir bütünlüğü, sözcüklerle insan yaşantısının tümünü içinde barındırma gizilgücüne sahip olmasındadır. Olmuş olan ve olabilecek olan her şeyi. Sözcüklerle dile getirilemeyecek şeylere bile yer vardır dilde. Bu anlamda, dilin insanın tek sığınağı, insana karşı olmayan tek barınak olduğu söylenebilir. Düzyazıda bu barınak oldukça geniş bir alanı kaplar; bu alanda birçok yollar birbiriyle kesişir, bir anayollar ve ara yollar ağı görülür. Şiirde ise bu barınak tek bir merkezde, tek bir seste yoğunlaşır.

İnsan dile istediğini söyleyebilir. Bu yüzden dil bize herhangi bir sessizlikten ya da tanrıdan daha yakın bir dinleyicidir. Ama bu açıklığı çoğu zaman bir duygusuzluk olarak da görülür. (Dilin duygusuzluğuna bültenlerde, resmi yazılarda, açıklamalarda ve dosyalarda sürekli olarak tanık oluruz.) Şiirin dili ele alışında bu duygusuzluğu giderme, onun yerine bir ilgilenme çabası görülür. Peki, şiir bu ilgilenmeyi nasıl gerçekleştirir? Şiirin bu çabasının işlevi nedir?

Bununla şiir yazarken yapılan işten değil, yazılmış olan şiirin yerine getirmesi gereken işten söz ediyorum. Her özgün şiir, şiir çabasına bir katkıda bulunur. Bu sonu gelmez çabanın işlevi de hayatın ayırdığını ya da işkencenin parçaladığını yeniden bir araya getirmektir. Bedende duyulan acı genellikle belli bir eylemle azaltılabilir ya da sona erdirilebilir. Bunun dışındaki acıların hepsi ise, şu ya da bu şekilde bir ayrılıktan kaynaklanıyordur. İşte burada acıları azaltma işi karmaşıklaşır. Şiir yitirilmiş bir şeyi bize yeniden veremez, ama yitirilen şeyle aramızda oluşan ayrılığa kesinlikle karşı çıkar. Bunu da hayatımızdan koparılan şeyleri sürekli olarak bir araya getirmekle yapar.

Ah sevgilim
ne güzel
inip
havuzda yüzmek
gözlerinin önünde
üstüme yapışan
keten giysimin
bedenimin güzelliğiyle

birleşmesini
seyrettiğini bilmek.
Gel, seyret beni.

Yontuya kazılmış şiir. Mısır, İ.Ö. 1500

Şiirin eğretileme kullanma, benzerlikler bulma dürtüsü yalnızca karşılaştırmalar yapmak için değildir (bu türden karşılaştırmalar bir ast-üst düzeni yansıtır); şiir bunu belli bir olayın özelliklerini azaltmak için de yapmaz. Şiirde eğretileme varoluşun bölünmez bütünlüğünü kanıtlayabilecek karşılıklarını bulma amacıyla kullanılır. Şiir varoluşun bu bütünlüğüne bir çağrıdır, bu çağrının da kof duygululukla bir ilişkisi yoktur. Çünkü kof duygululuk her zaman bazı şeylere, bölünebilecek bazı şeylere ayrıcalık tanır.

Şiir eğretileme yoluyla birleştirmekten başka, varoluşu ulaştığı alana göre de bütünleştirir. Bir duyguya yaklaşımını evrene yaklaşımı ile denkleştirir. Belli bir noktadan sonra sözü edilen aşırılıkların türü önemini yitirir, bunun yerini aşırılığın yoğunluğu alır. Aşırılıklar ancak yoğunluklarıyla bütünleşirler.

Tıpkı senin gibi ben de katlanıyorum
karanlığı bitmeyen ayrılığa.
Neden ağlıyorsun? Ağlayacağına
    elini uzat bana,
söz ver yeniden geleceğine bir düşte.
Sen ve ben bir acılar dağıyız.
Sen ve ben bir daha buluşamayacağız
    bu yeryüzünde.
Ah, yıldızlarla geceyarısı
bana bir selam gönderebilsen.

Anna Ahmatova

Burada öznel ile nesnelin birbirine karıştırıldığını öne sürmek günümüzde çekilen acıların kapsamının karşı çıktığı deneyci bir yaklaşıma dönmek olur. Böyle bir tutum ise haksız bir ayrıcalığın savunulması anlamına gelir.

Şiir her şey arasında yakınlık kurarak dilin yaşantıya ilgi duymasını sağlar. Bu yakınlık şiirin çabasının bir sonucu, şiirin yöneldiği her eylem, ad, olay ve bakış açısını bunlar arasında kurduğu yakınlıkla bir araya getirmesinin bir sonucudur. Çoğu zaman dünyanın acımasızlığına ve umursamazlığına karşı çıkarılabilecek şiirin yaşantıya duyduğu bu ilgiden daha dayanıklı bir şey yoktur.

Acı nereden gelir bulur bizi?
Nereden gelir bulur?
Taa ezelden beri düşlerimizin
    kardeşidir o,
dizelerimizin de yol göstericisi

diyor Iraklı şair Nazik al-Mil'-ika.

Olayların sessizliğini kırmak, ne kadar acı ya da gözyaşartıcı olursa olsun, başımızdan geçenlerin sözünü etmek, sözcükler kullanmak, insanda bu sözcüklerin duyulabileceği, duyulduğu zaman da, olayların ona göre yargılanacağı umudunu yaratır. Dualaların kökeninde de kuşkusuz bu umut yatmaktadır. Dualar ise, çalışma gibi, dilin kökeninde

yatan etkenlerden biridir. İşte dilin kullanımları arasında başlangıcının anısını en katıksız biçimde koruyan şiirdir.

Şiir olarak etkin olan her şiir özgündür. *Özgün*'ün de iki anlamı vardır: biri öze dönüş, yani türünün ilk örneğine dönüş; öbürü de, kendine özgü, daha önce benzeri olmayan. Şiirde, hem de yalnız şiirde, bu iki anlam birbiriyle çelişmeyen bir biçimde birleşir.

Bununla birlikte, şiirler basit birer dua değildir. Dinsel bir şiir bile yalnızca ve doğrudan doğruya Tanrı'ya seslenmez. Şiir dilin kendisine seslenir. Eğer bu size yeterince açık gelmiyorsa, bir ağıtı düşünün: ağıtta sözcükler kendi dillerinden ayrı düşmenin acısını açıklamazlar mı? İşte şiir de, buna benzer bir biçimde, ama daha geniş bir anlamda dile seslenir.

Olayları sözcüklerle anlatmak o sözcüklerin duyulacağı ve anlattıkları olayların yargılanacağı umudunu da birlikte getirir. Tanrı tarafından ya da tarih tarafından yargılanacağı umudunu. Her iki durumda da yargı uzak gibi görünür. Oysa hemen yanıbaşımızda olan ve bazen yanlışlıkla yalnızca bir araç sanılan dil, kendisine şiirin seslenmesiyle, inatçı ve gizemli bir biçimde, yargısını verir. Bu yargı herhangi bir ahlak yasasından açıkça farklıdır, ama duydukları karşısında iyilik ve kötülük arasında önemli bir gösterge olur. Öyle ki, şiir yoluyla dilin yalnızca bu ayrımı yapmak ve korumak için yaratıldığını görürüz!

İşte bu yüzden günümüzde zenginlerin haksız yere elde ettikleri zenginliklerini korumak için yaptıkları korkunç canavarlıklara karşı dünyada en kesin biçimde karşı duran güç şiirdir. İşte bu yüzden fırınların saati aynı zamanda şiirin de saatidir.

Çeviren: Gönül Çapan

Pipo İçen, 1976, yağlıboya, 100 x 200 cm — Richard Lindner

Yannis Ritsos

Çeviren: Cevat Çapan

BİRDEN

Sessiz gece. Sessiz. Ve sen vazgeçtin
beklemekten. Nerdeyse dingindi her yer.
Birden, orada olmayan kişinin o canlı
dokunuşunu duydun yüzünde. Gelecek.
Sonra kendi kendine çarpan pancurların sesi.
İşte rüzgâr da çıktı. Ve biraz ötede,
kendi sesinde boğuluyordu deniz.

Desenler: Yannis Ritsos

ANLAMAK

Pazar. Dağınık kahkahalar gibi parlıyor
ceketlerindeki düğmeler. Otobüs gitti.
Kimi sevinçli sesler — ne garip
dinleyip karşılık verebilmen. Çamların altında
ağız mızıkası çalmasını öğreniyor bir işçi.
Bir kadın günaydın dedi birine — öyle yalın
ve doğal bir günaydın ki,
sen de öğrenmek isteyebilirdin mızıka çalmayı
çamların altında.

Ne bölme, ne çıkarma. Kendi dışına bakabilmek —
sıcaklık ve dinginlik. "Yalnız sen" değil,
"sen de" olmak. Biraz toplama, ışıkta,
parmaklarını oynatarak, ya da kadın duysun diye,
ağız mızıkası çalarak bir çocuğun bile başarabileceği
kolayca kavranabilen basit bir aritmetik işlemi.

AYNI YILDIZ

Damlar ıslanmış, ay ışığında parlıyorlar. Kadınlar
şallarına sarınıyorlar. Saklanmak için evlerine
koşuyorlar.
Biraz daha oyalanırlarsa eşikte, ay ağlarken
yakalayacak onları.

O adam her aynada, kendi çıplaklığına kapanmış
bir başka saydam kadın olduğundan kuşkulu
— ne kadar uyandırmak istesen de onu, uyanmayacak.
Bir yıldızı koklarken uyuyakalmış.

Adam da uyanık yatıyor aynı yıldızı koklayarak.

SÜREDURUM

Tek başına oturmuş odanın karanlığında cıgara
içiyordu.
Hiçbir şey görünmüyordu. Yalnızca cıgarasının
ateşi
yavaşça kımıldıyordu arada bir, özenle
hasta bir kıza gümüş bir kaşıkla yemek
yediriyormuş, ya da küçük bir neşterle
bir yıldızın yarasını temizliyormuşcasına.

KERTERİZ

Bazen yapayalnız bir ağaç vardır koca ormanda,
esinti olmasa bile, bütün yaprakları kımıldayan.
Ve hemen yanmayan bir avize gibi mermer kesilir
gecenin orta yerinde, çobanların,
atların, yıldızların solumasını hızlandırarak.

ÖZGÜRLÜK

Çam pürleri ve kozalaklarla kaplıydı dağın
yamacı.
Tepede durup aşağılardan gelen sesleri dinledik.
Uzaktan çınarlı koyağın uğultusu geliyordu
Irmakların ve vahşi kuşların sesleriyle. Arada,
bir karatavuğun yalvaran cıvıltısı serpiliyordu
donmuş akşamın üstüne o büyük uğultu içinde.

Burada çiftleşti o mağrur atlar,
sevgiye ve babalığa bağlanmaksızın. Sınırsız
bir kişnemedir ufuk. Diz çökmek
bağışlanma getirmez bu tepede.

Yalvarışlara aldırmadan ölümü bilmek
ve bilmemek neyse, onun bekçisiydi dağın ruhu,
amaçsız ve sınırsız şimdiki zamanın
gururuyla dimdik.

Boş kantinimizin damında
zafer davullarını döver gibi
o korkunç soğuğun çarpan parmaklarını duyduk.

GÜZ GÖRÜNÜMÜ

O yoğun nem her şeye sindi. Yazlıkçılar gitti.
İki bulutun altına asılı mavi yazılı
sarı otel tabelaları soldu artık.
Temizlikçi kadın her sabah,
uzun perdeli ve yataklarının altındaki
terlikleri soğumamış yeni evlilerin odalarına
giderken
ağır ağır geçecektir oradan.

ÇÜNKÜ

Otobüsler parmaklığın önünde durdurulduğu için
ışıklı vitrinlerdeki bebekler ellerini kollarını
oynattıkları için
bisikletli kız eczanenin önünde oyalandığı için
marangoz birahanenin camlı kapısını kırdığı için
asansördeki çocuk çaldığı kalemle yalnız kaldığı
için
köpekler deniz kıyısındaki köşklerden kaçtığı için
paslı rende ağlarla örtüldüğü için
gökyüzü kırmızı bir balıkla külrengi kesildiği için
dağdaki at yıldızdan daha yalnız olduğu için
hem bunlar, hem onlar avlandığı için
bunun için, yalnız bunun için sana yalan söyledim.

VERCORS'U YENİDEN OKURKEN

Mehmet H. Doğan

Alman işgali sırasında *direnmeci* Fransız yazarlarından Vercors (asıl adı Jean Bruller, yaşıyorsa 84'ünde olmalı şimdi) denince akla, bütün öteki yapıtları arasında önce *Le Silence de la Mer* (1942) gelir. Bize *Susan Deniz* (Varlık 1965) adıyla küçük bir bölümü çevrilmiş olan bu kitapta Vercors, *Le Silence de la Mer* («Denizin Sessizliği» diye çevirirdim ben) adlı uzun öyküde, işgal sırasında, Paris'e yakın bir kasabada yaşlı bir Fransızla yeğeninin, evlerinde zorunlu olarak konuk ettikleri bir Alman subayıyla geçirdikleri 6-7 ay içinde geçenleri anlatır. Alman subayının bütün ısrarlarına, bütün konuşma çabalarına karşın bir denizin sessizliğine benzer onurlu ve «acımasız» bir ususuşun öyküsüdür bu. Susuş, yaşlı bir adamla yeğeni kızın o günlerde işgalciye karşı gösterebileceği tek direniş biçimidir. Ülkelerin işgal edildiği, insanların yüz binlerle öldürüldüğü bir dünya savaşında, o büyük yangında, öznel, kişisel duyguların simgesi olarak çok ince bir çizgi halinde alttan alta verilen, Alman subayıyla genç kız arasındaki duygusal yakınlaşma bile bu büyük ususuşu bozamaz; Alman subayının cepheye gitmek üzere ayrıldığı anda «Allahaısmarladık!» sözüne verilen «Tanrı yardımcınız olsun!» yanıtına kadar. O andaysa, başka bir zamanda olsa bir sevdaya dönüşebilecek bir ilişki, bir yakınlık zaten bitmiştir.

Vercors'un, yayımlandığında çok geniş bir etki yaratan *Denizin Sessizliği* öyküsünün asıl okunuşu böyle olmalıdır elbette: Fransızların, onurlarını ayaklar altına almak, kültürlerini, özgürlükçü ruhlarını Avrupa'da bir daha dirilmemek üzere yıkmak için ülkelerine giren Almanlara karşı gösterdikleri, göstermeleri gereken direniş. Her şeyden önce bunu anlatmaktadır öykü.

Ne var ki, bir başka biçimde de okunabilir öykü: kültürlü bir Alman subayının (sivilliğinde bestecidir, müziktir uğraşı s.13) ülkesinin Fransayı işgali karşısında takındığı tavrın, işgalin amacı hakkında safdilce düşüncelerden başlayıp, ordusundan, ulusundan tiksintiye varacak kadar değişen duygularının öyküsü; daha da genelleştirirsek, belli bir kültür düzeyine ulaşmış bir insanın, düşüncelerine aykırı bir savaşa sürüklendiğinde içine düşeceği açmazların öyküsü olarak.

Önce Alman subayının kendisini tanıyalım:

«Ben müzikçiyim ... (...) İcracı değilim, beste yaparım. Müzik benim hayatım demektir. Şimdi de kendimi bir savaşçı olarak görmek bana bir tuhaf geliyor.» (s.13)[1]

İlk gece eve geldiğinde, izin isteyerek odaya girdikten ve içerdekileri başıyla selamladıktan sonra kendini Werner von Ebrennac olarak tanıtan subayın ilk sözü, «Çok üzgünüm» olur. «Bu, tabiatiyle gerekli idi. Elimde olsaydı bundan kaçınırdım. Emir erim sizin rahatınızı bozmamak için elinden geleni yapacaktır sanırım,» (s.5) diyerek yaşlı adamla yeğeninin evlerinin bir odasını işgal ettiği için özür diler. Yaşlı adamla yeğeninin bir tek sözcükle olsun yanıt vermeyişleri, odada sürüp giden, gittikçe yoğunlaşan sessizlik karşısında şaşırır, fakat bir anlık bir duraksamadan sonra «Vatanlarını seven insanlara saygım vardır,» (s.6) der ve odasına çıkmak için izin ister. Daha sonraki günler — bir aydan uzun bir süre — bu sahneler her gün yinelenir:

«Subay kapıyı vuruyor ve giriyordu. Birkaç kelime ile havadan sudan, sıcaklıktan veya aynı derecede önemsiz başka konulardan söz açıyordu. Bütün bu konuşmaların bir

tek ortak yanı vardı: Cevap beklemiyordu. (...) Sonra hafifçe eğilerek 'İyi gecelerdilerim,' diyor ve yukarı çıkıyordu.» (s.9)

Von Ebrennac'ı daha iyi tanıyabilmek için şu öykünün de bilinmesi gerekli. Almanya'da yaşadığı kentte «Çok güzel ve iyi kalpli» bir komşu kızı vardır. Birbirlerine o kadar yakındırlar ki, çevre onlara nişanlı gözüyle bakar; tek başlarına uzun gezintiler yapmalarına izin verilir. Bir gün ormanda dolaşırlarken kızın bacağını bir sivrisinek sokar. Canı yanan iyi kalpli (!) kız, sivrisineği hızlı bir el hareketiyle yakalar, önce bir bacağını, sonra ötekini derken parça parça eder hayvanı. Evdeki monologlarından birinde bu olayı anlatan von Ebrennac şöyle bitirir konuşmasını: «Bereket versin, daha birçok isteyenleri vardı (kızın). Pişmanlık duymadım (onu terkederken). Fakat içimde bu genç Alman kızına karşı her zaman bir utanç duygusu kalmıştır.» (s.24)

Avuçlarına dalgın dalgın baktıktan sonra şöyle sürdürür konuşmasını:

«Bizdeki politikacılar da tıpkı böyledir. İşte bu yüzden de arkadaşlarım bana 'bize katıl' deyip durdukları halde, buna hiç yanaşmadım. Evimde kalmayı yeğ buldum. Bir müzikçi olarak ilerdeki başarım için bu, doğru bir davranış değildi.» (ss. 24-25)

Seghers'in, Böll'ün, Grass'ın ve diğerlerinin daha sonra romanlarında anlatacağına benzer biçimde, gerçekte Nazi olmadığı halde savaşa karşı koyacak bilinçte olmadığı için ona katılmaktan kaçınamayan birçok insan gibi von Ebrennac da bir işgalci olarak bulunduğu ülkede, o ülkeden insanlar karşısında kendi kendinden bile gizlediği bir suçluluk duygusu taşır içinde. Bu suçluluk duygusu karşısında kendini savunma çabasıyla bir sürü sözde nedenler bulur. Önce, Birinci Dünya Savaşı'nda henüz bir çocuk olduğu için babasının etkisiyle Fransa'yı hep sevmiş olduğunu söyler. Fransa'da Briand gibi barışçı ve Avrupa Birliği düşüncesinde olan bir politikacıya, Almanya'daysa Weimar Cumhuriyetine inanan babası, Fransa'yla Almanya'nın bir gün mutlaka birleşeceklerini düşünür.

«Ne yazık ki, Briand yenilgiye uğratıldı. Babam, Fransa'nın yine De Wendel, Henry Bordeaux ve ihtiyar Mareşal gibi büyük ve gaddar burjuvalar tarafından yönetilmekte olduğunu görmek bahtsızlığına uğradı.» (s.12) Düşlediği birleşmeyi görmeden ölen baba, oğluna, «Silahlı olarak giriş dışında Fransa'ya hiçbir zaman adımını atmayacaksın!» der ve söz alır ondan.

Babası gibi o da bu birleşmeye inanmakta ve Almanya'nın Fransa'yı işgalini buna bağlamaktadır. Bu savaştan Almanya ve Fransa kazançlı çıkacaklar, Avrupa üstünde parlak bir yıldız doğacaktır. (s.13)

«Ve biz, evet biz, birbirimizle savaşlar yaptık. (...) Fakat bu savaş sonuncusu olacak. Birbirimizle bir daha savaşa girmeyeceğiz. Birbirimize kız alıp vereceğiz.» (s.16)

Önderlerine (Führer'e) bağlılığını bile bir düşe dayanarak kendi kendini aldatır:

«... dostlarımızın ve Önderimizin yüce amaçlar güttüklerini çok iyi biliyorum. Fakat yine de biliyorum ki, onlar da sivrisineklerin bacaklarını teker teker koparmak istemektedirler. *Yalnız başlarına oldukları zaman, Almanların yapacakları şey işte budur. Bu istek içlerinde durmadan kabarır.*' (Altınıben çizdim, MD) Ve unutmamalıdır ki, bir memlekette tek bir parti ve o partinin tek bir önderi varsa, dünyada ondan daha yalnız bir insan düşünülemez.» (s. 25)

Bu konuda Fransa'nın yardımı gerekmektedir onlara:

«Bereket versin, şimdi *onlar* artık yalnız sayılmazlar: çünkü Fransa'da bulunuyorlar. Fransa *onları* bu dertten kurtaracaktır. Ve size şunu söylemek isterim ki, *onlar* bunu seziyorlar. Fransa *onlara*, gerçekten büyük ve iyi insan olmayı öğretecektir,» (s.25) der. «Onlar» derken kendini o yalnız ve sevgisiz insanlardan ayrı düşünmesi, kendini savunma gereksiniminin bir başka belirtisidir.

Fransa, bu kurtarıcı rolünü, uzun bir geçmişe uzanan kültür hazinesiyle, «tıpkı bir tiyatro antresinde bekleşen ve hangisinin önce içeri gireceği belli olmayan kalabalık» yazarlar, şairler, düşünürler ordusuyla yapacaktır. İngilizler denince akla hemen Shakes-

Ercüment Uçarı

SIZI

Havaî bir yeşil oturdu
iskemlenin tam ucuna rujsuz ve bakire
nerden çıktı geldi deme
çocuk seslerini kıskanıp
şöyle beykozda bir tepeden bak
güzelliğin açlığındaki denize
bir zenci dudaklarındaki sessizlikten
kaf dağını anımsatır masallara
bir kızın upuzun boynundaki sevda yasemini
yağmur yağdı gözlerime ıslak kirpiklerin
merdivenlerini resimliyorsun eski bir köşkün
çam ağaçlarının mavi nefesini
yaşama mor boya alacağım ta ığdırdan
ellerimi bırak azatlık kuşlara

---

peare; İtalyanlar denince Dante; İspanyollar denince Cervantes gelir. «Fakat Fransa'dan söz edince ilk anda kim anımsanır? Molière mi, Racine mi, Hugo mu, Voltaire mi, Rabelais mi, Baudelaire mi?»

Müzik söz konusu olduğundaysa Bach'tan, Haendel, Beethoven, Wagner, Mozart'tan ilk akla gelen kim olur acaba?

Ve kafasındaki düşün yıkılmasını istemeyen, yoksa bu haksız savaşta, bu işgalde bir Alman olarak bütün suçluluğu ortaya çıkacak olan Ebrennac, kendine güvenli: «Ve biz, evet biz, birbirimizle savaşlar yaptık!» çığlığını atar. Oysa Fransa «iyi yürekli bir ana gibi bizi emzirmek için göğüslerini uzatmalı. (...) Fransa bizim susuzluğumuzu anlamalı ve onu dindirmeğe koşmalı... Bizimle kaynaşmak için.» (s.21)

«Fakat bunun için de sevgi gerek»lidir (s.25). Oysa Fransa düşmanlıkla karşılamıştır onları. Saygı duyduğu bu onurlu susuş bile bir engeldir bu birleşme için. «Bu sususun sona erdirilmesi gerek. Fransa'nın tüm susuşunu yenmek gerekecek»tir. Bunun olanaksızlığını sezer gibi olunca da, «Bunu başarabilsek ne iyi olurdu!»der.(s.17) Çünkü Fransa'nın fethedilemeyeceğini, Fransa'yı ezmenin kolay olmayacağını bilmektedir.

Nazi işgalini ve dolayısıyla kendini herkeslerden önce kendi gözünde haklı çıkarıp işgalci görünümünden sıyrılmak ve erince ulaşmak için kurduğu bu düşler, iki hafta süreyle Paris'e izinli gidişine kadar sürer. Hemen her gece aşağı inip yaşlı adam ve yeğeniyle monoloğunu sürdürür bıkmaksızın. Paris'e giderken bile umutludur: «Paris'te dostlarımı görebileceğimi umuyorum; onlardan birçoğu, memleketlerimiz halklarını birleştirmek çarelerini araştıran politik toplantılara katılmaktadırlar. Bu birleşmede, benim de hiç olmazsa tanıklığım olacak...» (s.28) der.

Oysa Paris dönüşü tam bir yıkım içindedir. Paris'te gördükleri, işittikleri, yaptığı tartışmalar ona gerçeği bütün çıplaklığıyla anlatmıştır; düşlerinden uyanmış, ayakları suya değmiştir artık. Günlerce sonra odasından son kez aşağıya indiğinde, «Şu altı ay içinde

bütün söylediklerimi, şu odanın duvarlarının işittiği her şeyi unutmak gerek,» diye başlayıp Paris'te olanları bir bir anlatır. «O zafer kazanmış adamları gördüm... onlarla konuştum... benimle bol bol alay ettiler,» der.

Nazilerin Fransa'yı aldattığını, gerçek amaçlarının Fransa'nınkökünü kazımak olduğunu; yalnızca silah gücünü değil, aynı zamanda Fransız ruhunu da yok etmek olduğunu; bu fırsatın bir daha ele geçmeyeceğini; Fransa'yı kendi sınırları içinde yeniden diriltecek kadar budala olmadıklarını söylediklerini anlatır. Alay etmişlerdir onunla. «Biz müzikçi değiliz; politika bir şairin rüyası değildir,» demişlerdir ona. «Teknik kitaplar, ışınlama ile ilgili eserler ve çimento yapımı formülleri dışında hiçbir Fransız kitabının, genel kültür eserlerinden hiçbirinin Almanya'ya sokulmasına izin verilmeyecektir.»

«Onlar bu meş'aleyi büsbütün söndürecekler! Avrupa bu ışıktan büsbütün yoksun kalacak!» (s.37) diye bağırır umutsuzca. «Dediklerini yapacaklar bunlar! Metod ve azimle! Ben bu fanatik şeytanları tanırım.» (s.39)

Werner von Ebrennac için tutunacak dal kalmamıştır artık. Kendini aldatmanın, kandırmanın sınırına varmış, sırtı duvara dayanmıştır. Bu durumda yapacağı ne kalmıştır? Direnişçilere katılmak mı, yoksa arkadaşlarının yani Nazilerin yanında yer almak mı? Yetişme koşulları, uzun süre aldanmışlığı, namuslu bir insan ve bir sanatçı olarak kendine kalan tek şey olan özsaygısı öyle ya da böyle davranmasına engeldir. Ne denli safdilane olursa olsun kurduğu düşler ve bu özsaygı kendi kendini yadsımasını önler. Öte yandan direnişçilere katılamayacak kadar tek ve bilinçsizdir.

En gerçekçi çözümü yine Vercors'da, yani öykünün kendisinde buluruz. Savaşın kıyasıya sürdüğü cephede bir birliğe atanmayı ister Ebrennac. Ve ondan esirgemezler bunu.

«... yarın sabah yola çıkıyorum. (...) Cehenneme tabii!»

«Kolu kalktı ve Doğuyu gösterdi. Hani şu, ekinlerin gürleşmesi için toprağın ölülerle gübrelendiği o geniş ovaların bulunduğu Doğuyu...» (s.41)

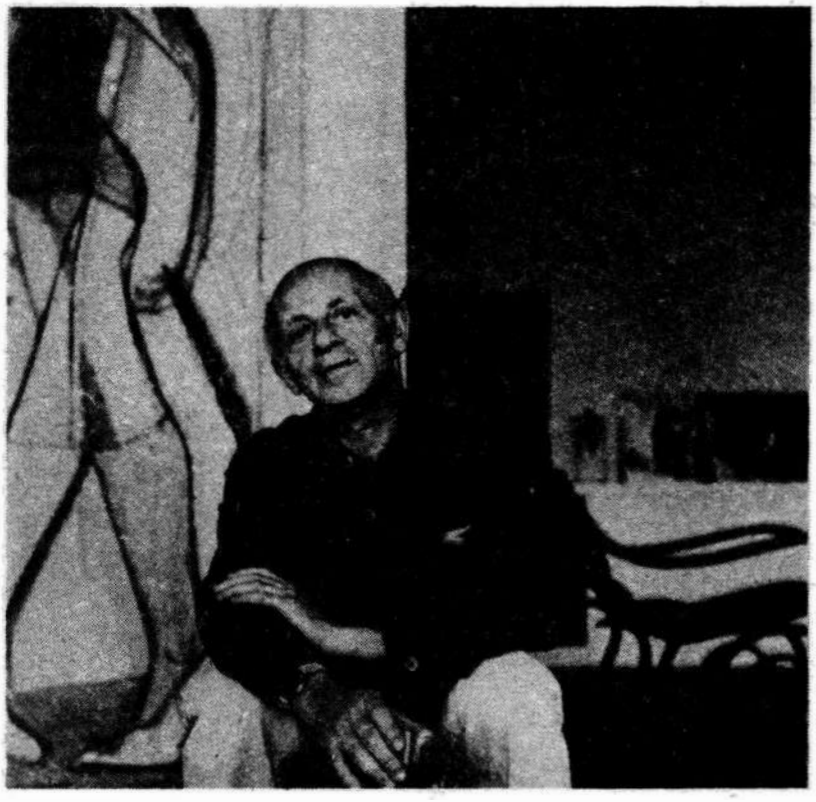
Birçokları gibi von Ebrennac da dönmemiştir Doğu'dan. Zaten dönmek için dönebilmek umuduyla gitmemiştir oraya. Seçebileceği tek çözüm yolu, verebileceği tek onurlu karar bu olduğu için böyle davranmıştır. Açmazlar, şöyle ya da böyle çözülür bir gün. Çeşitli tragedyaları da beraberinde taşıyarak, tabii. Tarihin ve toplumsal koşulların insanı getirip bıraktığı bir iki-yol ağzında insan, geçmişteki birikimine, bilgi ve bilinç düzeyine, kendine olan özsaygıya, insanlara ve topluma olan sorumluluk derecesine uygun bir yol seçer. Seçtiği bu yolun kendisini ölüme götüreceğini bile bile. 1930'larda Nazizmin iktidara geçişinden savaş sonrasına kadar, kitap yakma törenlerinden (!) toplama kamplarında toplu ölümlere, sürgünlere, bir karşı çıkış yolu olarak suskunluğa varıncaya kadar Alman halkı,daha da çok Alman aydınları buna benzer nice tragedyalar yaşadı! Von Ebrennac'ınki, Zweig, Brecht, Einstein, Thomas ve Heinrich Mann'ların ve daha birçoklarınınki yanında belki önemsiz görünecektir. Belki de, göç ya da sürgün yoluyla Almanya dışına çıkamayıp, ülkede kalarak Hitler rejimini onaylamak, desteklemek ya da desteklemeyip suskunluğu seçmek gibi bir ikilem karşısında kalanların dramının küçük bir örneğidir.

Ama sonuçta, von Ebrennac'ın öyküsü, ölümü pahasına da olsa, George Steiner'in yazdığı gibi (bkz. Lionel Richard, *Nazizm ve Kültür*, Kalem Yayınları 1985) bu durumda kalmış her aydının, her kişinin, «akşam Goethe veya Rilke'yi okuyup, Bach veya Schubert'i çalıp, ertesi gün bir toplama kampındaki korkunç görevine çekinmeden» başlamadığını gösterir her şeyden önce. □

(1) *Le Silence de la Mer*'i kitaplığımda bulamadığım için gerekli alıntıları, Suat Efe'nin bence başarılı bir çeviri olmayan *Susan Deniz*'inden yapıyorum.

GÖRÜLMEYENE BAKIŞ

James Lord



Sanatçının doğal eğilimi, Nietzsche'nin ustaca saptadığı gibi,onu,gördüğünü yaratmaktan çok yarattığını görmeye yöneltir. Yani sanatçı, sayısız görsel olabilirlikler arasından, kendi sanat anlayışının en yakın karşılığı olan öğeleri konu edinecektir. Algılama yetisi, uygulama yeteneğinden ayrı bir şey değildir. Ve sanatçının, kendi gerçeğini ortaya koymak için aktarmaya çalıştığı dünya, insan zihninin görülmeyen dünyasıdır; çünkü sanatın oluşumu görülen dünyada değil, orada başlar. Ve sanatçı, «görülmeyen»in kapılarını aralama gücüyle, bizi de kendi gerçeğimizi görmeye zorlayabilir.

Richard Lindner dünyaya, yüzyılımızın en korkunç ahlaksal dramını ve kültürel acılarını başından sonuna yaşamış birinin kendinde gördüğü yetkeyle bakmış ve bunu derinlemesine kavramıştır. Bir sanatçının büyüklüğünü belirleyen, son tahlilde, onun ne olduğudur, ne yaptığı değil. Lindner'in, çağının en önemli olaylarıyla kendini özdeşleştirebilmesi, yapıtlarının içsel ağırlığı olarak ortaya çıkacaktır.

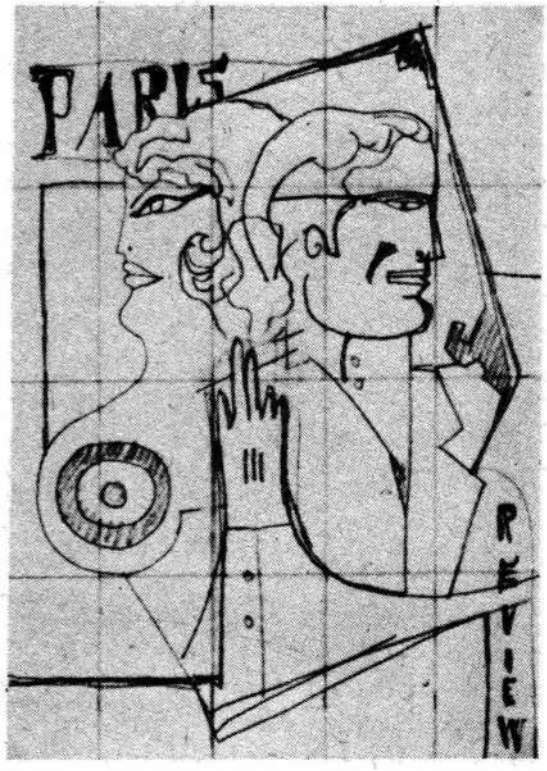
1901'de varlıklı bir Yahudi ailesinin çocuğu olarak dünyaya gelen Lindner, gençlik yıllarını Nürnberg'de geçirdi. Ortaçağ ticaret yollarının üzerinde olan bu kent, Alman Gotik sanatı ile İtalyan Rönesansının birleştiği kavşak, Dürer'in evi ve azgın bir Yahudi düşmanlığının barınağıydı. Genç adamın kişiliğinin biçim

bulduğu yıllarda Birinci Dünya Savaşı patladı; bunu izleyen enflasyon ve şiddetli toplumsal, siyasal ve kültürel çalkantılar dönemi, bir süre sonra Nasyonal Sosyalizm felaketiyle noktalandı. Lindner bu dönemi, olayların tırmanışının en güçlü biçimde duyulduğu iki kentte, Berlin ve Münih'de geçirdi. Sanat eğitimi gördüğü Münih'de Adolf Hitler'le aynı kahveye giderdi. 1933'te, Nazilerden yakasını kurtarmak için Paris'e kaçtı. Grafikerlik yaparak zar zor geçinirken, İkinci Dünya Savaşı patlayınca, 1939'da, «düşman ülkeden bir yabancı» olduğu gerekçesiyle Fransızlar tarafından tutuklandı ve ancak orduya gönüllü yazıldıktan sonra salıverildi. Ama, 1940 çözülmesinin kargaşası içinde yeniden tutuklandı. Kaçtı, ölümle pençeleşerek ve yayan olarak Güney Fransa'ya, oradan Portekiz'e gitti. Uzun süre, çökertici belirsizlikler ve tehlikelerle boğuştu; insan zaafının gerilim anlarında ortaya çıkan iğrençlik örnekleriyle başbaşa yaşadı; ve hayatı, gün be gün, en kaba, en aşağılık haliyle gördü. Nihayet 1941'de New-York'a ayak basabildi ve orada ticaret dünyası içinde resim işleri yaparak geçimini sağlamaya çalıştı. Kendini tümüyle resim yapmaya verebilene dek on yıl geçti. Elli yaşına gelmişti. Yapıtlarının kabul görmesi de bir on yıl daha aldı. Ancak bundan sonra New-York'u benimsemeye başladı ve kentin kendine özgü kimliği, yapıtlarında giderek artan bir önem kazandı.

Tehlike ve şiddet koşullarında sürgün ve yabancılaşma, Richard Lindner'in bireysel gelişmesinde belirleyici etmenler oldu: kişi olarak da, sanatçı olarak da oluşumuna bunlar yön verdi. Resim yapmaya başladığı 1950 yılından önce yaşadıkları olmasa, Lindner'in yarattığı sanatın varolamayacağı bugün açık seçik görülebilir. Yaşam ve sanat bölünmez bir bütündür; tam bir yaratma özgürlüğü de, sanatçının seçimini belirleyen karanlık, ama şaşmaz determinizmden ayırdedilemez. Sanatçı, ancak kendisi için başka bir seçeneğin olmadığının bilinciyle, kendi olmakta tümüyle özgürdür. Dahası, yabancılaşma ve sürgün, ve yanlış-anlaşılmış bir azınlığın üyesi olma duygusu, sanatçının kendi yaratıcı potansiyelini değerlendirebilmesi için gereklidir; çünkü, bir sanatçı olarak varlığı, yapıtlarında geçicilikten ve bayağılıktan kurtarmaya çabaladığı toplumsal — ve kültürel— koşullardan belli bir uzaklıkta yaşamasına bağlıdır. Lindner'in yaşamı, bu yüzyılın ahlaksal dramının ve kültürel acılarının simgesi olarak görülebilir. Dolayısıyla, resimlerinin bu dramı ve çekilen acıları çağrıştıran simgeler olması doğaldır.

Büyük sanatçılar dünyalar yaratır. Tektir, zamansızdır ve insanlık koşullarından bağımsızdır bu dünyalar. Ve, dışavurum amaçları ne olursa olsun, hayatın tek umudunu, yani «her şey geçici ve ölümlü değildir» umudunu dile getirirler. Richard Lindner'in dünyasındaki kararsız, belirsiz, kıpırtısız figürlerin gizi de burada yatar. Lindner, garip bir yabancılaşma ve fantezi evreni yaratmış ve bu evreni, günlük yaşamdan kopuklukları söz konusu yaşama karşı başlıbaşına bir eleştiri olan dev kuklalarla doldurmuştur. Bu figürler, teknolojik tüketim toplumunun makineleri tarafından yabancılaştırılmış

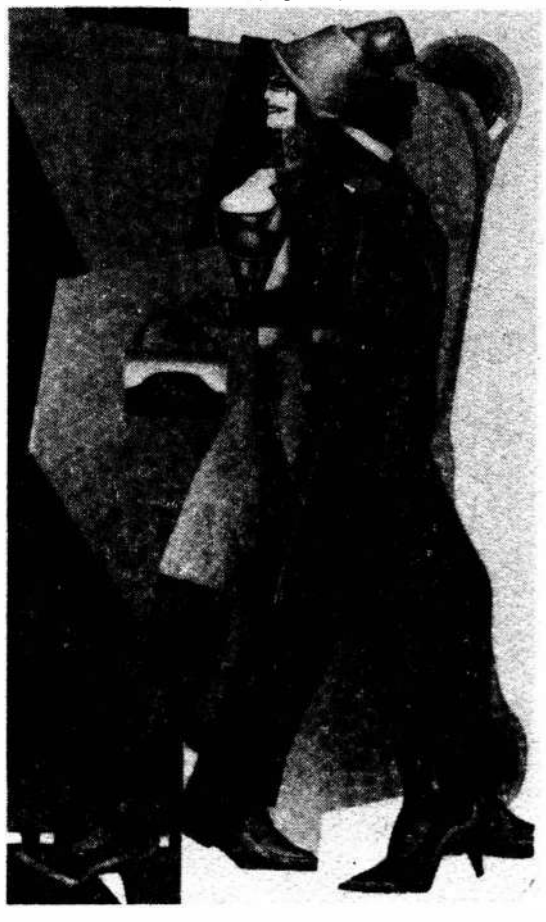
Paris Review, 1965, karakalem, 19 x 14.2 cm.



ve «toplumun insanlık-dışı işleyişine hizmet eden makineler» kimliğine bürünerek, kendi kahredici yalnızlıkları içinde birbirlerinden sürgün edilmişlerdir. Ve ressamın soğuk tekniği, dünyasının kişilerini felce uğratan bu duygusal tecrit edilmişliği daha da çarpıcı biçimde yansıtmaktadır. Gerçekten de Lindner, kendi sanat anlayışının en yakın karşılığı olan öğeleri ele almış ve figürlerini, onların özerk kimliklerine denk düşen güçlü bir sezgiyle resmetmiştir.

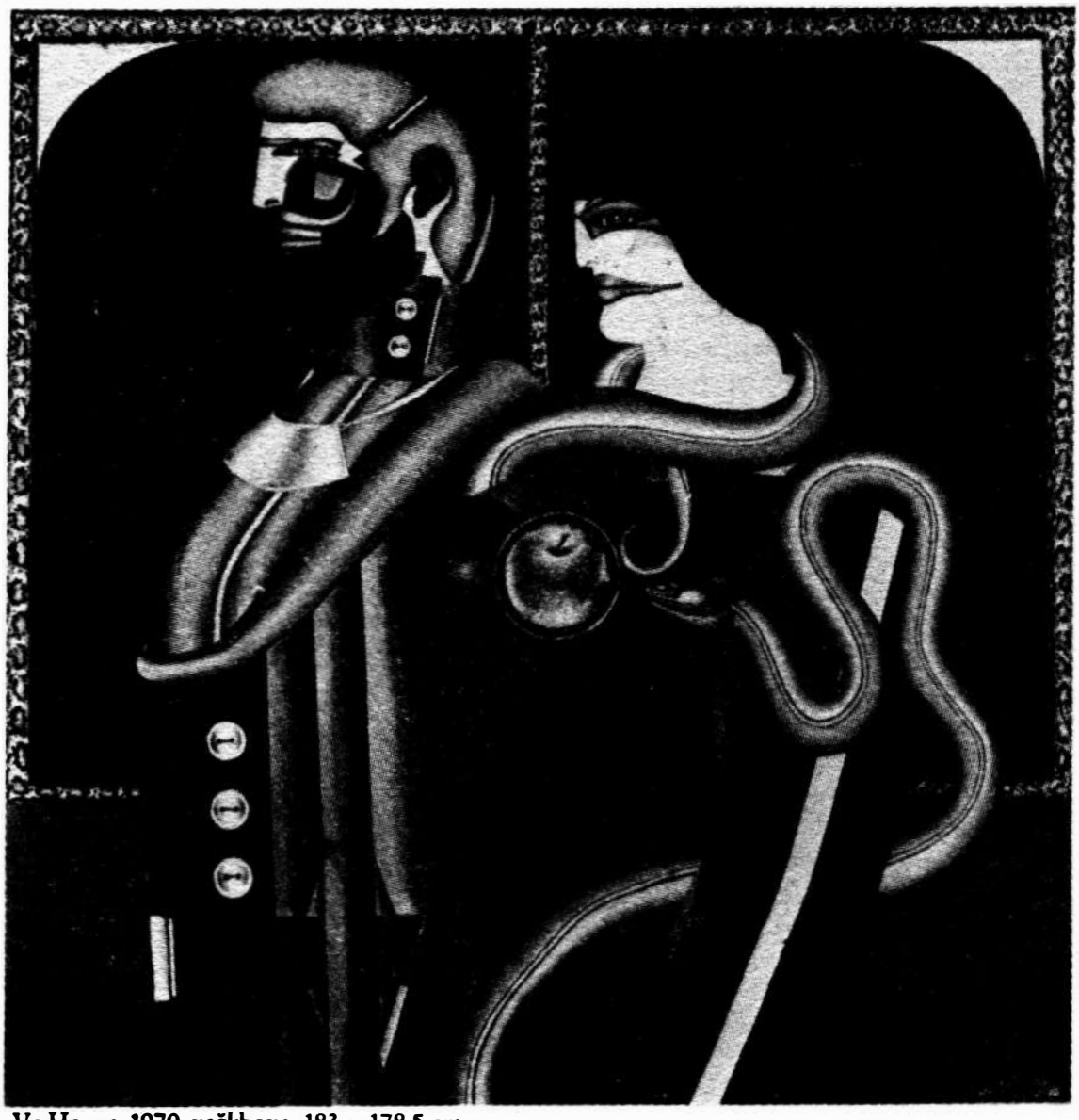
Lindner'in resminde görülen imge zenginliği ve kompozisyon ustalığı, biçimi işleve garip bir canlılıkla bağlar. Örneğin, o ürkütücü kadın figürlerini giydirmekten çok hapseden cart renkli kumaşlar öyle titiz, ama gerçek-dışı ayrıntılarla işlenmiştir ki, tümüyle farklı bir etki yaratmalarına karşın, son dönem Gotik resmindeki kumaşların kıvrımlarıyla karşılaştırılabilir, metafizik bir görünüm kazanmışlardır. İkonografik üslup son derece kendine özgü ve tutarlıdır, ama hiçbir yerde klişeleşmez. Nişan tahtaları, bayraklar, hatta insan anatomisinin stilize edilmiş ayrıntıları, tasarlanan bütün içinde karşılıklı bağlantıları olan simgelerdir.

Alabama'da Ay, 1963, yağlıboya, 203 x 102 cm



Lindner amacının, başından beri, özgül bir edebi içerik taşıyan yapıtlar vermek olduğunu söylemiştir. Yani, önceden-belirli anlamlar yüklenmiş birtakım «bildiri»leri resim diline çevirmeyi amaçlıyor ve resmi bunun bir aracı olarak görüyordu. Psikososyolojik denebilecek bu «bildiriler», günümüz insanının, insanlıkdışı bir reklam dünyasında, ona hizmet edeceğine onu tutsak eden makinelerin insafına terkedilmişliği ve yabancılaşmışlığı ile ilgilidir. Modanın ve kentsel yaşamın acımasızlığı vurgulanır. Ve bu acımasızlıklar çerçevesinde, onların tutsağı olan, ama aynı zamanda onların temel yapısını belirleyen erotik zıtlaşmanın katı gerçekleri de ele alınır. Kadın her zaman, genç kızlık çekiciliğinde bile, ürkütücü bir yaratık olarak görülür: mekanik, zırhlı, tehlikelidir. Bu bağlamda şu ilginç noktaya da değinmek isterim: Lindner'in doğduğu kentin en çok turist çeken eğlencesi «Demir Kız»dı. Normal insan boyunda, kadın biçiminde bir Ortaçağ işkence aletiydi bu. Kurban aletin içine sokulur ve bedenine saplanan sivri çivilerle yavaş yavaş öldürülürdü. Lindner'in yapıtlarına egemen olan erkek-kadın ilişkileri, yetişkinlerin ilişkilerini kirli ve korkutucu bulan, olağanüstü uyanık bir küçük çocuğun bakışıyla verilmiştir: erkekler için sürekli bir tehlike olan yırtıcı kadınlar ve kaba saba, robota benzer, erkeklikten yoksun adamlardır gördüklerimiz.

Lindner'in yapıtlarının katışıksız estetik karakteri, bunların edebi içeriğini belirginleştirir. Renkler sert ve tiz, birbirlerine etkileri her zaman aşırı ve çoğu kez şoke edicidir. Figürler bilinçli olarak parçalanmış, hantal ve olağandışıdırlar. Seyircinin gözünü ve zihnini, bazen tedirgin edici bir uyum sağlama çabasına sokarlar. Hiçbir şey tümüyle normal, ya da kişinin gündelik yaşam deneyiminden bekleyebileceği türden değildir. Sonuçta seyirci, zihinsel olduğu kadar görsel olarak da beklenmedik sorular sormaya ve çoğu



Ve Havva, 1970, yağlıboya, 183 x 178.5 cm

kez ters yanıtlar almaya itilir. Gerçek dünya hiçbir zaman resme benzemese bile, bazen bir resim gerçek dünyayı andırabilir. Ama Lindner'in resimleri... asla! Doğa buraya girmez. İnsanların zavallılık içinde garip bir varoluşu sürdürdükleri bu resimlerde, doğal koşullara hiçbir değinme yoktur. Cennetin yeşilliğinin anısı bile unutulmaya mahkûm edilmiştir. Ama Âdem ve Havva, Cennet'ten Kovuluş anlatısıyla alay edercesine, ucubeleşmiş, mekanik kişiler olarak karşımıza dikilir. Lindner'in dünyasının kişilerine hiçbir çıkış yolu gösterilmez. Havasız, güneşsiz bir evrene tıkılmış, kendi bunaltıcı varlıklarıyla kuşatılmış, üzerinde hiçbir zaman hiçbir denetimleri olmamış durumlar içinde taşlaşmışlardır.

Bu acımasız ama duru sanat, kendine özgü bir tutarlılık ve mantıkla oluşmuş ve sanatçının kendisi de sanki buna boyun eğmek zorunda kalmıştır. Böylece, yirmi beş yılı aşkın bir süre içinde gerçekleşen evrim de yapıtların içsel özünden kaynaklanmış görünür: dışavurum amacı bağımsız bir iradeye sahiptir sanki. Ve Lindner'in son yapıtları, her ne kadar temelde öncekilerle aynı ruhu taşıyor olsalar da, sanatçının dünya görüşünün, ikonografik bağlamda daha huzurlu ve nesnel bir uygulamaya yöneldiğinin habercisidirler. Bu son resimlerde, şiddete ve insan ilişkilerinin sevimsiz gizlerine duyulan ilgi, önceki resimlere oranla biraz azalmış gibidir. Belki de amaca ulaşmanın getirdiği doyum, yaratıcı güdüyü, daha bir uyum

Batı 48. Cadde. yağlıboya. 178 x 127 cm

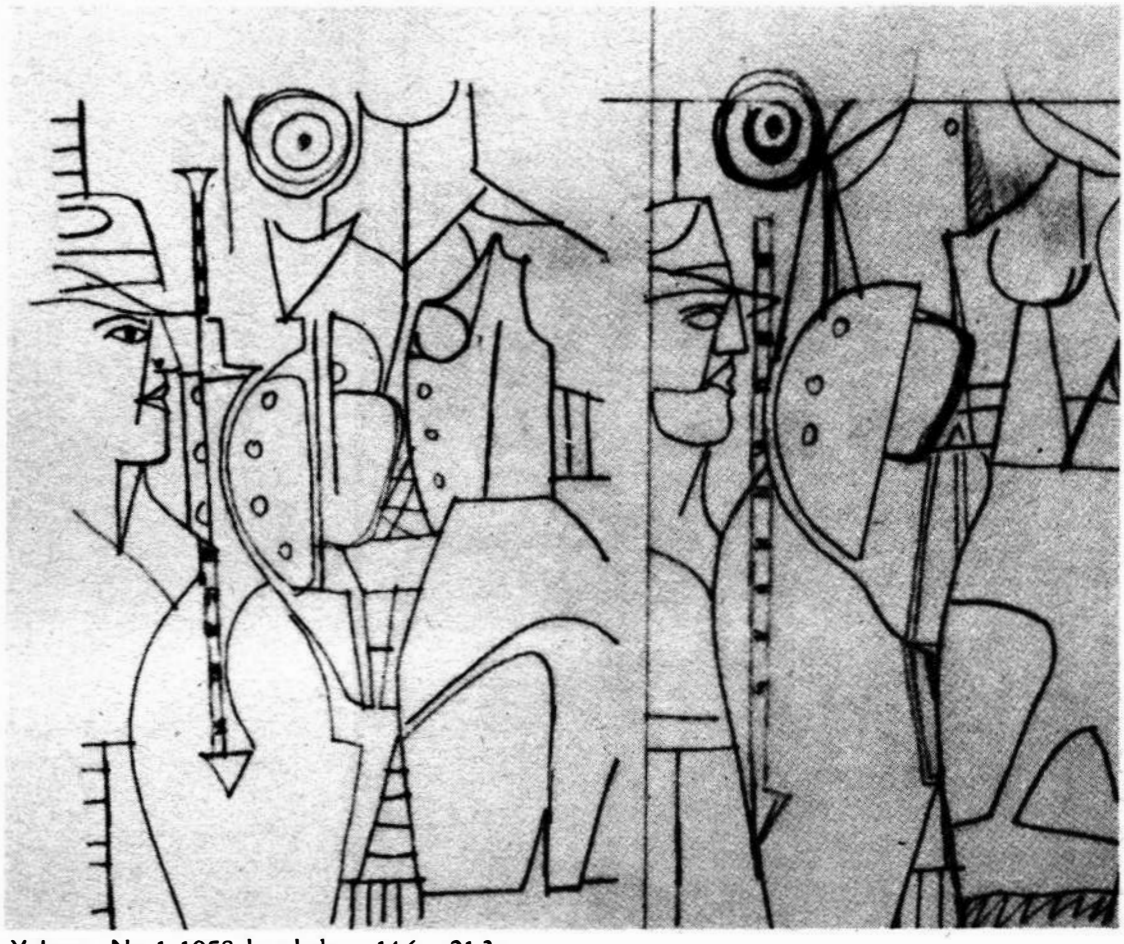
ve huzur içinde işlevini yerine getirmekte serbest bırakmıştır. Dürer'in son büyük yapıtı, Nürnberg kentine armağan olarak yaptığı *Dört Havari* tablosu aklına gelir insanın. Münih'te Eski Pinakotek'te bulunan bu resmi, genç Lindner birçok kez görmüş olmalıydı. Dürer'in «vasiyetnamesi» denilen ve önceki yapıtlarından faklı bir nesnelliğe sahip olan bu tablo, insanın Cennet'ten kovulduktan sonraki yaşamını belirleyen dört ruh durumunun simgeleri olarak yorumlanmıştır.

Richard Lindner'in sanatının özel gücü ve kalıcı etkisi, seyirciyi, karşısındaki yapıtın oluşum sürecine etkinlikle katılmaya iten doğaüstü beceriden ve yaratıcılıktan ileri gelir. Lindner, herhangi bir çağda ender rastlanan ölçüde, *Zeitgeist*'ın (çağın ruhu) özünü yakalayan ve kendi varlığının ontolojik kesinliğini onaylayan bir sanat yaratmıştır. Nasıl sanatın temel kaynağı sanatsa, sanatın sondaki konusu da sanattır. Lindner'in bir resmine baktığımızda, birden ve çok canlı bir şekilde *gördüğümüzü* farkederiz; ve gördüğümüz, bize, büyük resimlerin gözle değil, zihinle yapıldığını anlatır. Böylece, görülmeyene gerçekten bakmış oluruz. Sanatçının gerçeği ve bizim gerçeğimiz, zamanın acımasız akışından kurtarılmış bir «insanlık gerçeği» içinde birleşmiştir. Uygarlığın yapısının kalıcı bir parçası olmuş tüm sanatın etkisi budur kuşkusuz. Richard Lindner'in sanatı da bu türdendir. □

Richard Lindner'in, 14 Nisan 1978'de (ölümünden iki gün önce) Art News *dergisinde John Gruen'le yaptığı görüşmeden alıntılar:*

Konu, benim için, her zaman bir adam, bir kadın, bir çocuk ve bir köpektir. Köpekler, çocuklar gibi, gerçek erişkinlerdir. Ve köpeklerle sahipleri her zaman ilgimi çekmiştir. Geçen gün asansörde, kucağında finosu, yaşlı bir hanım vardı. Hayvana dönüp, «Merhaba desene sevimli beye!» dedi. Her neyse, hiç model kullanmam. Modeller beni tedirgin eder. Konuşmak isterler, ben de onu sevmem. Hiç renkli eskiz yapmam. Rengi doğrudan tuvale koyarım. Renkten söz ederken... iyi bir ressam renk-körü olmalıdır demişimdir her za-

Norma ile Bill'e. 1965. kurşun. renkli kalem ve kolaj. 49 x 39 cm



Yabancı No 1, 1958, karakalem, 14.6 x 21.3 cm

man. Çünkü rengin görülmesi şart değil, yalnızca hissedilmesi yeter. Bunu öğrencilerime söylediğimde deli sandılar beni!

Her neyse... Resimlerimde denge ve kompozisyon ağır basar. «Yapı kurmayı» severim. Resimlerimdeki kadınlara gelince, çizdiğim kadınların tipim olmadığını anlamak için karıma bir bakmanız yeter. Bazen, resmin dengesi gereği, kadınlar çok iridir. Ama kuşkusuz, o kadınlar her zaman kafamın gerisinde varolmuştur. Yine de hiçbir kadının gerçekten kalbimi kırdığını söyleyemem. Bütün kadınlarım benimle dost kalmıştır. Hayır. Çizdiğim kadınlara karşı kesinlikle hiçbir eğilim duymuyorum; beni hiç mi hiç çekmiyorlar. Yalnız, kişi saplantılarının üzerine gitmeli diye düşünüyorum.

Tabii kadınlarımın bir «genelev» yanı var, bir de «suçlu» yanı. Tabii hepimiz suçluyuz — bu sadece bir ölçü meselesi. Suç da hayırsever olmak kadar insanca bir şey. Toplumda yasaların olması gerek tabii. Ama suç... suç sanat gibidir; ve sanatçı suçluyu her zaman anlamıştır. Suçludan duyulan korku ile sanatçıdan duyulan korku aynıdır: ikisinin de açığa çıkmaktan ödü patlar. Yapılarının temel gereğidir bu.

Ama kadınlar...! Onları gerçekten aşkla resmederim. Kendileri üzerinde öyle müthiş bir denetimleri var ki... Bir kadını yıkanırken seyrettiniz mi hiç? Nasıl yumuşacıktır hareketleri... bir ağır çekim gibi. Kendilerini sanki bir sanat eseriymiş gibi görürler. Oyalanırlar, duraksarlar, bir vecd içindeymiş gibi kımıldanırlar. Nefistir! Nefis veçok etkileyici!

Pop sanatçılara hayranlık duyarım — Warhol'a, Lichtenstein'a, Oldenburg'a — ama ben onlardan değilim, hiçbir zaman olmadım. Beni gerçekten etkilemiş olanlar Giotto ve Piero della Francessa'dır: zamanın ve çağların eskitemediği sanatçılar. Sürekli bakarım onlara. Ve onların gücünden birşeylerin benim resimlerime de girmiş olduğunu umarım. Temelde amaçladığım işte bu — o tür bir yapısal sağlamlık, o tür bir güç!

Çeviren: Deniz Ülken

ROMAN VE AVRUPA

Milan Kundera

1.

Edmund Husserl, Avrupa hümanizminin bunalımı üzerine ünlü konferanslarını ölümünden üç yıl önce, 1935'te, Viyana ve Prag'da verdi. Eski Yunan felsefesinden alınmış tinsel bir kimlik olan "Avrupa", Husserl'e göre pek öyle bir coğrafya terimi değildi (örneğin Amerika'yı da içerebilirdi.) İnsan dünyayı (bir bütün olarak dünyayı) yanıtlanması gerekli bir soru olarak ilk kez orada kavramıştı. Yunanlılar dünyayı şu ya da bu pratik gereksinimlerini karşılamak amacıyla değil, "bilme tutkusu insanlığı ele geçirdiği" için sorguladılar.

Husserl'in değindiği bunalım kendisine öylesine derin görünüyordu ki Avrupa'nın bundan kurtulup kurtulamayacağından kuşkuluydu. Ona göre, bunalımın kökleri Modern Çağ'ın başlangıcında, Galileo ve Descartes'da, dünyayı teknik ve matematiksel sorgulamanın bir nesnesi durumuna indirgemekle *die Lebenswelt*'i, somut canlının dünyasını, yetkisinin dışına koyan Avrupa biliminin tek taraflılığındaydı.

Bilimin yükselişi, insanı uzmanlaşılmış bilginin geçitlerine sürükledi. Bilimde ileri atılan her adımla, hem bir bütün olarak dünyayı, hem de kendisini gittikçe daha az açıklıkla görebilen insan, ilerledikçe, Husserl'in öğrencisi Heidegger'in çok güzel ve nerdeyse büyülü bir deyimle adlandırdığı "varlığın unutuluşu"na doğru saplanıyordu.

Descartes'ın "doğanın sahibi ve efendisi" olmak üzere yetiştirdiği insan, düşüncesini aşan, kavrayışının üstünde olan ve onu kavrayan bu güçlerin (teknoloji, politika, tarih) önünde önemsiz bir varlık durumuna geldi. Bu güçler için insanın somut varlığının, yaşayan dünyasının *(Lebenswelt)* hiçbir değeri ve yararı kalmadı: sönüp gitti ve unutuldu.

2.

Modern Çağ'a bu eleştirel yaklaşım, Soljenitsin'in Avrupa bunalımının Rönesans'la başladığı ve sonraki tüm tarihin bir çürüme sürecinden başka bir şey olmadığı düşüncesini anımsatır.

Ama bu iki büyük görüngübilimcinin Modern Çağ'ı yadsıdıklarını sanmıyorum. Onların yalnızca — insanla ilgili her şeyde olduğu gibi — doğuşunda ölüm tohumunu da taşıyan bu çağın belirsizliğini ortaya vurduklarını söylemek daha doğru olur. Bir filozof değil de, bir romancı olduğum için kendimi bütünüyle bağlı hissettiğim Avrupa kültürünün son dört yüzyılını böyle belirsizlikler hiçbir şekilde küçültemez. Ve bana göre Modern Çağ'ın kurucusu yalnızca Descartes değil, aynı zamanda Cervantes'tir de.

Felsefe ve bilimin insanın varlığını yok saydığı bir varsayım olarak kabul edilirse, Cervantes'in, bilimin yok saydığı varlığın sürekli sorgulanmasından başka bir şey olmayan bir büyük Avrupa sanatını doğurduğu daha açıklık kazanır.

Heidegger'in incelediği tüm varoluşçu izleklerin, dört yüzyıllık roman yazınınca çoktan açığa çıkarılıp kanıtlandığı ve incelendiğini anlamak için *Being and*

Time'ı (Varlık ve Zaman) bir açmanız yeterlidir. Roman varoluşun değişik boyutlarını tek tek ortaya koydu: Cervantes ve çağdaşlarıyla serüvenin doğasını sorguladı; Richardson'la "iç dünyada olanları" incelemeye ve duyguların gizli yaşamını açığa çıkarmaya girişti; Balzac'la insanın tarihteki köklü geçmişini bulguladı; Flaubert'le gündeliğin daha bulunmamış topraklarını *(incognita terra)* araştırdı; Tolstoy'la insan davranışı ve kararlarında usdışının rolü üzerinde yoğunlaştı. Proust'la uçup giden geçmişi, Joyce'la hızlı geçen şimdiki zamanı inceledi. Thomas Mann'la insanın uzak geçmişinden beri davranışlarımızı denetleyen söylenlerin rolünü sorguladı... ve bunun gibi birçokları...

Roman, Modern Çağ'ın başlangıcından beri durmaksızın, bağlılıkla insana yoldaş olmuştur. Husserl'in Avrupa tinselliğinin özü olarak gördüğü "bilme tutkusu"nun romanı ele geçirerek, insanın somut yaşamını yakından incelemesi ve onu "varlığın unutuluşundan" koruması böylece başlamıştır. Hermann Broch'un direnerek yinelediği "bir romanın tek varoluş nedeni *(raison d'etre)* yalnızca romanın ortaya çıkartabileceği şeyleri ortaya çıkartmaktır" görüşünü anladığım ve paylaştığım bağlam budur. Varoluşun şimdiye kadar bilinmeyen bir yönünü ortaya çıkartmayan bir roman törelere aykırıdır. Bilgi, romanın tek törelliğidir.

Ayrıca romanın Avrupa'nın bir ürünü olduğunu eklemeliyim, değişik dillerde yapılmış olsa da bulguları bütün anakaranındır. Avrupa romanının tarihini oluşturan (yazılanların toplamı değil) ***bulguların ardışıklığı***'dır. Bir yapıtın değeri, (bulunuşunun önemi) yalnızca içeriğinde tümüyle görülüp anlaşılabilir.

3.

Tanrının, evreni ve değerler düzenini denetlediği, iyiyi kötüden ayırdığı ve her oluşa bir anlam verdiği yerinden yavaş yavaş uzaklaşmasıyla malikânesinden çıkan Don Kişot dünyayı tanıyamaz hale geldi. Yüce Yargıç'ın yokluğunda ürkütücü bir belirsizlik egemen olmuştu dünyaya. Tek göksel doğru, sayısız göreli doğrulara ayrıştırıldı insanlar arasında. Böyle doğdu Modern Çağ'ın dünyası ve böyle atıldı yaşama bu dünyanın görüntü ve biçimi olan roman.

Descartes'ın "düşünen öz"ünü her şeyin temeli olarak almak ve evrene karşı yalnız olmak, Hegel'in kahramanca diye anmakta haklı olduğu bir tavrı benimsemektir.

Cervantes'in yaptığı gibi dünyayı göreli olarak düşünmek, tek mutlak bir doğru yerine bir yığın karşıt doğrularla (karakterler diye anılan imgesel düşünen özlerde şekillenen doğrularla) karşılaşmak zorunluluğunda olmak, tek kesinlik olarak "belirsizliğin bilgeliğini" benimsemek de aynı kahramanlığı gerektirir.

Kim haklı, kim haksız? Don Kişot mu, yoksa ötekiler mi? Sorun üzerine çok şey yazıldı. Bazıları Cervantes'in romanında Don Kişot'un duygusal idealizminin akılcı bir eleştirisini görürken, başkaları da romanı aynı idealizmin bir yüceltilmesi gibi görüyorlar. Her iki yorum da romanın kaynağında bir sorgu değil, töresel bir yargı aramaya çalıştıkları için yanlıştır.

İnsanoğlu iyinin kötüden açıkça ayırdedildiği bir dünya arzular. Anlamadan önce kararlar vermeye doğuştan, bastırılmaz bir eğilimi vardır. Dinler ve ideolojiler bu eğilim üzerine kurulmuştur. Ama romanla ancak romanın göreli ve belirsiz dilini, kendilerinin mutlak ve kuralcı dillerine çevirerek başa çıkabilirler. İnsanlar mutlak birisinin haklı çıkmasını isterler; ya Anna Karenina gösterişli bir zorbanın, ya da Karenin töredışı bir kadının kurbanıdır; ya K.'yı tüzel olmayan bir mahkeme ezmiştir, suçsuzdur, ya da mahkeme tanrısal tüzenin uygulayıcısıdır, K. suçludur.

İnsan ilişkilerinde gerçek göreceliğin üstlenilmesindeki olanaksızlığı, Yüce Yargıç'ın yokluğu ile karşılaşmadaki zorluğu bu "ya-ya da" tümceleri özetler. Bu

olanaksızlık, roman bilgeliğinin (belirsizliğin bilgeliğinin) üstlenilmesinin ya da kavranmasının zorluğunu gösterir.

4.

Don Kişot uçsuz bucaksız bir dünyada yöneldi serüvenlerine: istediği gibi dışarı çıkıp dönebiliyordu. Bu ilk dönemin tüm romanları görünüşte sınırsız bir evrene yolculuklardır. Örneğin, Diderot'nun *Yazgıcı Jacques*'ının (Jacques le fataliste) açılışında Jacques ile efendisini bir yolculuğun ortasında buluruz: nereden gelip nereye gittiklerini bilmeyiz. Bu iki karakter, başı sonu olmayan bir zamanda, sınırları olmayan bir mekânda, sonsuza dek varolacak bir Avrupa'nın ortasında yaşarlar.

Diderot'nun uzak ufukları, yarım yüzyıl sonra, Balzac'da, toplumsal kurumların (polis, hukuk, suç ve para dünyası, ordu ve devlet) modern yapılarının ardında bir kır görünümünün yok oluşu gibi yok oldu. Balzac'ın dünyasında zaman, Cervantes ve Diderot'da olduğu gibi, mutluluk içinde başıboş gezinmez artık, Tarih'in rayları üstünde ilerler. Raya oturtmak kolay, raydan çıkartmak ise güçtür. Ancak demiryolu o kadar ürkütücü değildir daha, çekiciliği bile vardır; bütün yolculara bir serüven ve sonunda bir madalya garanti edilmiştir.

Daha sonra ufuk, Flaubert'in Emma Bovary'si için daha da kapanır ve bir kafes gibi görünmeye başlar. Serüvenler öteki yanda yatarken, özlem dayanılmaz duruma gelir. Rüyalar ve düşler her günün tekdüzeliğine taşar. Tinin sonsuz büyümesi dış dünyanın yitik sonsuzluğunun yerini alır. Avrupa'nın en sevimli yanılsamalarından olan "bireyin yeri doldurulmaz eşsizliği" daha gelişir.

Ancak tinin sonsuz büyüyüşü düşü, Tarih'in (ya da Tarih'in yarattığı her şeye gücü yeten bir toplumun insanüstü gücünün) insanı ele geçirmesiyle büyüsünü yitirir. Tarih artık madalya garantisiyle çağırmayıp doğrudan bir araştırmacı görevi önermektedir. K., mahkemeyle ya da şatoyla karşı karşıya geldiğinde ne yapabilir? Fazla bir şey değil. Daha önce Madam Bovary'nin yaptığı gibi, düş kuramaz mı en azından? Hayır, kapan çok korkunçtur ve tüm düşünce ve duygularını içine çekmektedir — K.'nın tek düşünebildiği davasıdır, görevidir. Sonsuz tin — eğer böyle bir şey var idiyse — hemen hemen gereksiz bir fazlalık durumuna gelmiştir.

5.

Son dört yüzyıldır romanın yolu Modern Çağ tarihiyle koşut gitmiştir. Geçmişe bakarak ele alındığında bu yol yadırgatıcı şekilde kısa ve sınırlı görünüyor. Bu Don Kişot değil mi, kadastrocu kimliğine bürünmüş, dört yüzyıl sonra köye dönen? Kendi isteğiyle, uzun zaman önce, serüvenlere atılmak üzere terk ettiği, şatonun altındaki bu köyde şimdi hiçbir seçeneği yok. Serüveni durduruldu: sicilindeki bir yanlışlıktan dolayı yönetim ile önemsiz bir anlaşmazlık içinde. Öyleyse romanın ilk önemli konusu olan *serüven*'e ne oldu dört yüzyıldır? Kendinin gülünç bir yansılaması (parody) haline mi geldi? Bu neyi gösterir? Romanın yolunun tam bir çember çizip bir paradoksla sona erdiğini mi?

Öyle görünebilir. Ve bu tek paradoks değildir. *İyi Asker Şvayk* belki de son büyük güldürü romanıdır. Orduda ve cephede geçen olaylarıyla aynı zamanda bir savaş öyküsü olması olağanüstü değil midir? Gülmece konusu olduklarında savaş ve korkunçlukları ne hale geliyor?

Homeros ve Tolstoy'da savaşın kolay anlaşılır biranlamıvar: uğrunda savaşılan Helen ya da Rusya'dır. Ama Şvayk ve yoldaşları nedenini bilmeden — daha da şaşırtıcısı — bu nedene ilgi duymadan cepheye giderler.

Helen ya da memleket değil ise nedir savaşın itici gücü? Egemenlik özlemi mi? Zamanın başlangıcından beri tüm savaşların ardında bu yatmıştır elbette. Ancak

Ataol Behramoğlu

PARİS ŞİİRLERİ II

Paris'in yolları taştan ve uzundur
İçimde bir hançer kıpırdanıp durur
Yüreğim bir çeki taşı gibi ağır

Verlaine'in Paris'i ve yağmur yağıyor
Ömrüm çürük bir diş gibi sallanıyor
Basık bir odada karanlık ve sağır

Gündüzler tekdüze ve geceler uzun
Orada, sılada bıraktığım yüzün
Yağmurda ıslanan bir gül yaprağıdır.

Mayıs 1984

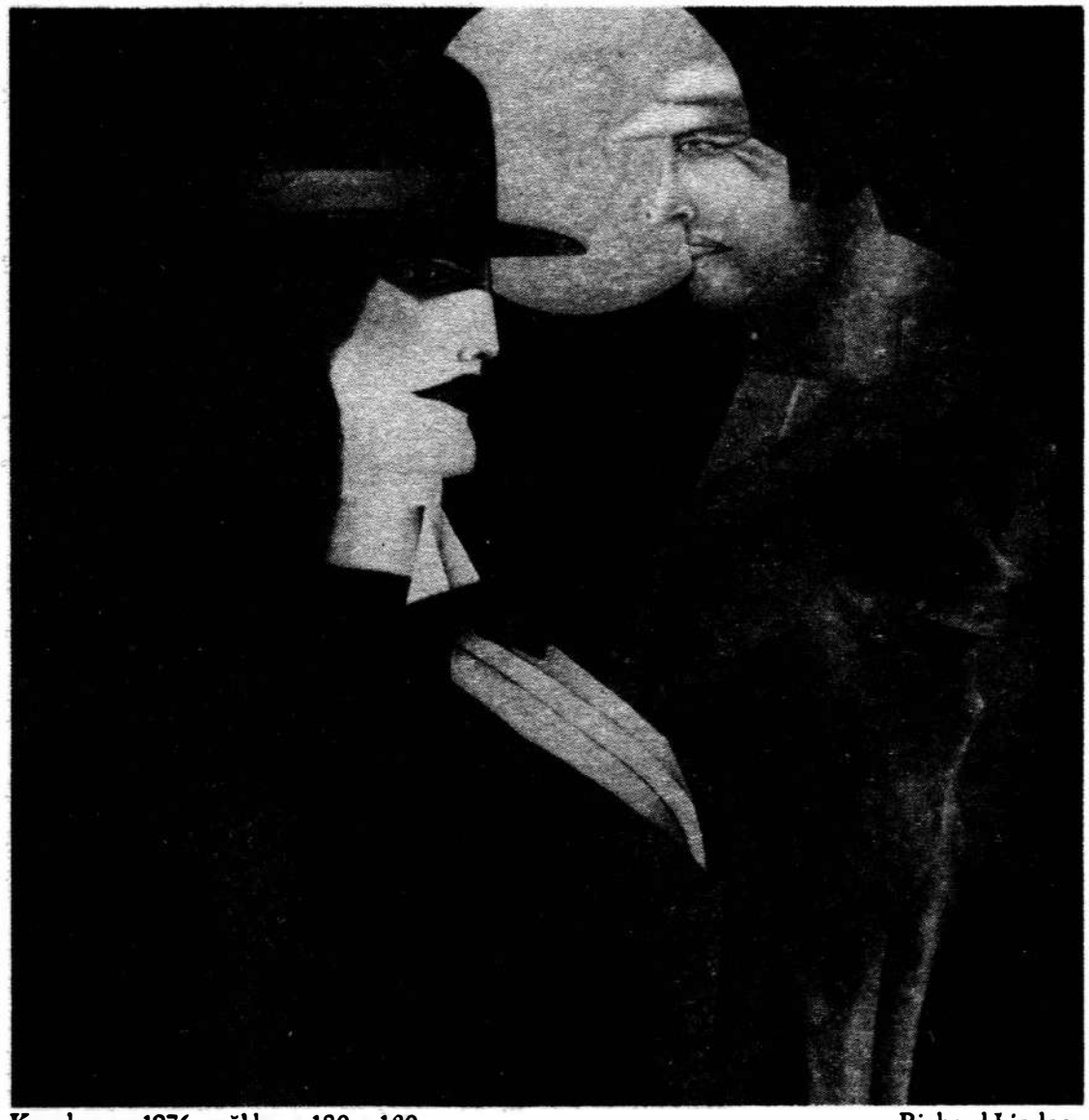
Haşek'in kitabında egemenlik özlemi ciddi bir tartışmadan uzaktır. Hiç kimse, hatta onu üreten halk bile propagandayla ortaya çıkan saçmalıklara inanmaz. Burada egemenlik özlemi, Kafka'nın romanlarında, mahkeme ve şatonun akıl almaz entrikalarında olduğu kadar açıktır. Mahkemenin K.'nin peşini bırakmaması için bir neden olmadığı gibi, şato K.'ye baskı yapmakla bir yarar sağlamaz. Neden bir ülke dünyaya egemen olmak iter? Daha varlıklı, daha mutlu olmak, daha fazla şarap içmek, daha fazla sevişmek için mi? Hiç de değil. Egemenlik özlemi oldukça önyargısız, önceden güdülenmemiş ve yalnız kendi amacını kollayan, katışıksız bir çılgınlıktır.

Böylece Kafka ve Haşek bizi şu dev paradoksla karşı karşıya bırakır: Modern Çağ boyunca Descartes'ın usçuluğu Orta Çağ'dan kalan tüm değerleri kemirip durmuştur. Ama tam usun kesin zaferi sırasında birden katışıksız çılgınlık (egemenlik özlemi) dünya sahnesini ele geçirir, çünkü artık yoluna çıkabilecek, genelde onanmış bir değerler düzeni kalmamıştır.

Bir *uç paradoks* (terminal paradox) diye anmam gereken bu durum, en büyük Avrupa romancılarından Hermann Broch'un *Sleepwalkers* (Uyurgezerler) adlı romanının konusudur. Ancak buna benzer başka uç paradokslar da var: Örneğin, Modern Çağ, bir gün farklı uygarlıklarının çeşitliliğinden birliği ve sürekli barışı çıkaracak bir hümanizm düşü geliştirmiştir. Bugün artık gezegenimizin tarihi bölünmez bir bütün oldu, ama birliği gene de ölümsüz, dönüp dönüp gelen savaş sağlamaktadır. Dünya birliği, hiçbir yerde, hiç kimse için kaçış yok anlamına geliyor.

6.

Husserl'in Avrupa bunalımı ve Avrupa hümanizminin yok olma olasılığı üzerine konferansları filozofun son bildirileriydi. Bu konferansları Orta Avrupa'nın iki başkentinde verdi. Batı, Batı'ın ölümünü, daha doğrusu Ruslar Varşova, Budapeşte ve Prag'ı yutarken kendisinden bir parçanın kopuşunu ilk kez



Karşılaşma. 1976. yağlıboya.180 x 180 cm Richard Lindner

Avrupa'nın orta bölümlerinde gördüğü için, bu rastlantının derin bir anlamı vardır. Bu felaketin haberini Birinci Dünya Savaşı getirmişti; Hapsburg İmparatorluğu' nun başlattığı ve kendi yıkımıyla birlikte Avrupa'nın dengesini, gücünü yitirişine de yol açan bir ön felaket.

İnsan kapışılacak düşman olarak yalnız kendi ruhunu karşısında bulduğunda zaman geçmiş, Joyce ve Proust'un barışçıl devri gelmişti. Kafka, Haşek, Musil ve Broch'un romanlarında düşman dışarıdan gelir ve adı Tarih'tir, ama artık serüvenci özelliği yoktur: insanlık dışı, yönetilmez, hesaba gelmez, anlaşılmaz ve kaçınılmazdır. Bu büyük Orta Avrupa romancılarının, Birinci Dünya Savaşı'ndan hemen sonra, Modern Çağ'ın uç paradokslarını görüp duydukları ve kavradıkları zamandı.

Ancak bu romanları, Orwell'imsi sezgiler gibi, toplumsal ve siyasi önbililer olarak okumak yanlış olurdu. Orwell'in bize anlattığı şeyler, bir deneme ya da bir kitapçıkla aynı şekilde (ya da daha iyi bir şekilde) söylenebilirdi. Orta Avrupalı romancılar ise tam tersini yaparlar ve (gene Broch'dan alıntı yapmama izin verirseniz) "yalnız romanın ortaya çıkartabileceğini" ortaya çıkartırlar: uç paradoks koşullarında var olan tüm öğelerin nasıl birden anlamlarını değiştirdiklerini gösterirler. Eğer *The Man Without Qualities*'deki (Niteliksiz İnsan) aydınlar ertesi

gün Dünya Savaşı'nın yaşamlarını yıkıp yok edeceğinden biraz olsun kuşkulanmazlarsa "gelecek" ne anlama gelir? Eğer Broch'un Hugenau'su pişman olmama bir yana, işlediği cinayeti büsbütün unutursa "suç" ne demektir? Ve eğer devrin tek güldürü romanı olan Haşek'in *Şvayk*'ı konu olarak savaşı almışsa güldürüye ne olmuştur? Eğer K. sevişirken bile her zaman şatonun iki casusu peşindeyse, kamusal ile özel arasındaki ayrım nerededir? Ve bu bağlamda *yalnızlık* ne demektir? Bir yük, bir endişe, (bazılarının bizi inandırmaya çalıştığı gibi) bir kargış mı, ya da tersine çok yönlü ortaklığın bastırdığı ender bir değer mi?

Roman tarihinin (modanın ateşli geriye dönüşleriyle ilgisi olmayan) dönemleri çok uzundur ve romanın üzerinde yoğunlaştığı varlığın belirli özellikleriyle tanımlanır. Böylece Flaubert'in bulduğu sıradanlığın tüm gücü ancak yetmiş yıl sonra James Joyce'un dev yapıtında anlaşılmıştır. Orta Avrupa romancılarının elli yıl önce başlattığı dönem (uç paradokslar dönemi) bana pek sona ermiş gibi görünmüyor.

7.

Romanın ölümü, özellikle gelecekçiler, gerçeküstücüler ve yenilikçiler (futurists, surrealists, Avant-garde) tarafından çokça tartışılmıştır. Onlar romanın, daha önceki örneklerine hiç benzemeyen sanat yönüyle gelişim yolunun büsbütün dışına düştüğünü gördüler. Roman, tarihi tüze adına, yoksulluk, yönetici sınıflar, modası geçmiş otomobiller ve silindir şapkalar gibi gömülmeliydi.

Ama eğer Cervantes Modern Çağ'ın kurucusuysa, kalıtının sonu yazınsal biçimlerin tarihinde küçük bir aşamadan çok daha fazla şeyler ifade etmeli, Modern Çağ'ın sonunu belirlemeliydi. Bu yüzden roman için yazılmış o yüzeysel yazıtlar bana boş gelir — boştur çünkü ben yaşamımın çoğunu geçirdiğim ve genellikle totaliter diye anılan dünyadaki yasaklar, sansürler ve ideolojik baskıların neden olduğu kıyımı, romanın ölümünü gördüm, yaşadım. Romanın, Batı'nın Modern Çağ'ı kadar ölümlü olduğunu çok açıkça biliyorum. Batı dünyasının Modern Çağ'daki bir ürünü olarak insan yaşamının göreçelik ve belirsizliği üzerine kurulu olan roman, totaliter bir evren ile uyumsuzluk gösterir. Bu uyumsuzluk yalnız bir siyasa ya da töre sorunsalı olmayıp yaratılışla ilgili bir ayrım olduğu için, karşıt görüşlüyü *apparatchik*'den ya da bir insan hakları savunucusunu bir işkenceciden ayırandan daha derindir. Bu da tek gerçek üzerine kurulu bir dünyanın, romanın göreceli ve belirsiz dünyasından oldukça farklı bir özden biçimlenmiş olduğunu gösterir. Totaliter Gerçek, göreceliği, kuşkuyu ve sorgulamayı dışlar, romanın bilgeliği ile asla uzlaşamaz.

Ama Komünist Rusya'da çok sayıda yayımlanan ve geniş kitlelerin okuduğu yüzlerce, binlerce roman yok mu? Elbette var, ama bu romanların, varlığın ele geçirilmesine hiçbir katkıları olmuyor. Varlığın yeni bir parçasını ortaya çıkarmıyor, yalnızca daha önce söylenenleri pekiştiriyorlar. Üstelik söylenmiş olanı (söylenmesi gerekeni söyleyerek) pekiştirirken, amaçlarını gerçekleştirir, toplumda bir yer edinir, toplumlarına yararlı bir hizmet verirler. Ama hiçbir şeyi ortaya çıkarmamakla, bence romanın tarihini oluşturan bulguların ardışıklığına katılmaktan uzak kalırlar. Bu romanlar kendilerini tarihin dışına koyarlar, ya da isterseniz şöyle diyelim: Bu romanlar *roman tarihinin bitiminden sonraki romanlardır.*

Rusya'da roman tarihi yaklaşık elli yıl önce sona erdi. Rus romanı Avrupa'yı bütün bir yüzyıl boyunca etkilediği için, bu çok önemli bir olaydı. Böylece romanın ölümü salt bir düşünce olmaktan çıkıyordu. Artık bir gerçekti. Ve biz şimdi romanın *nasıl* öldüğünü biliyoruz. Roman ortadan kaybolmuyor; kendi tarihinin dışına düşüyor. Sessizce, kimsenin ilgisini çekmeden ölüyor roman, ardından sızlayıp ağlayan olmadan.

Tarık Günersel

BAŞ BAŞA

Ve iki âşık
sandal sefasına çıktık
güneşi sevinçle uğurlayıp
geceyi ağırlamak üzere.

Kanyak şişesiyle öpüştük önce.
Ve okşamaya başladık
hayatı
uzağında ışıkların.
Gerindik. Ürperdi gece de.
Hayalleri hayalgücüne bırakabilirdik artık.
Kürek hışırtısı, üç bıyık
geldi
geçti. Üç çift göz bırakıp.
Bir süre tenimizde gözlerle yaşadık.

8.

Belki de roman, kendi gelişiminin içsel mantığıyla yolun sonuna getirilmiştir. Bilginin tüm olası alanlarını, tüm olası biçimlerini çoktan tüketmemiş miydi?

Roman tarihinin uzun zaman önce tüketilmiş bir maden damarına benzetildiğini duymuştum. Ama bana göre roman, daha çok kaçırılmış fırsatlar ve yanlış anlaşılmış karşıt savlamaların bir türbesidir. Özellikle karşılıklarını vereceğim dört karşıt savlama var:

Oyunun karşıt savlaması: Bana göre, Sterne'in *Tristram Shandy*'si ve Direrot'nun *Yazgıcı Jacques*'ı on sekizinci yüzyılın en büyük iki roman çalışmasıdır. Görkemli bir ölçekte erinçle duran bu iki roman, daha önce ya da şimdiye değin hiç ölçülmemiş olan ciddiyetsizliğin doruklarına erişirler. Roman, Sterne ve Direrot'dan sonra, kendini gerçeğe benzeme zorunluğuna, gerçekçi kuruluşa ve zamandizinsel sıraya bağladı ve bu iki başyapıtın açtığı, romanı değişik bir gelişime yönlendirebilecek (evet, Avrupa romanına değişik bir tarih düşlenebilir) olan yoldan ayrıldı.

Düş'ün karşıt savlaması: On dokuzuncu yüzyıl romanında imgelemin uyuklamasına (gerçeküstücülerin de gerekli gördükleri, ancak kendilerinin bir türlü gerçekleştiremedikleri) düş ve gerçeğin kaynaşmasını gerçekleştiren Franz Kafka son verdi. Aslında bu Novalis'e kadar uzanan erken dönemlerde de değinilen eski bir estetik tutkuydu, ama gerçekleşmesi yalnız Kafka'nın bulduğu bu özel alaşımı bekliyordu. Onun büyük yardımı, sadece roman tarihindeki gelişimin son basamağı olarak değil, romanın imgelemin düşteymişçesine patlayabildiği bir yer olduğunu, "başka bir şey"e dönüşebileceğini anlamamızı sağlayan beklenmedik bir katkı olarak görülmelidir.

Düşüncenin karşıt savlaması: Cervantes'ten beri roman, felsefi düşünceyi biçimlendirmeye çalıştı. Bu eğilim Musil ve Broch'da tümüyle ortaya çıkar. Eğer roman "varoluşun soruşturması" olarak düşünülürse, felsefi düşüncenin biçimlendirilmesi kavramı daha açıklık kazanır. Bu, bilime katkıda bulunma, çoğultarih (polyhistory) yazma ya da romana özgü olmayan bir konuyla ilgilenme değil, anlatının temelindeki insanın somut varlığını aydınlatmaya yarayan tüm güçleri harekete geçirme sorunudur. Romanı, romansal bir olguya dönüştürmek ve bunu yapmanın sanatsal yollarını bulmak zor bir iştir. Bu açıdan Viyanalı iki romancının başarısı — ve bu başarının olağanüstülüğü — uzun bir yolculuğun daha ilk durağıdır.

Zamanın karşıt savlaması: Uç paradokslar dönemi romancıyı, zaman sorununun (kişisel bellekle sınırlı) Proust'cu kısıtlamalarını bırakmaya, ortak zamanın, Avrupa zamanının bilmecesini (kendi geçmişine bakan, tüm geçmiş yaşamını bir anlık bir bakışta gören yaşlı bir adam gibi, tarihini tartan bir Avrupa'nın bilmecesini) kapsayacak şekilde sorunu genişletmeye özendirir. Romanın geleneksel kısıtlamasını, tek bir yaşamın zaman birimi içinde kalmayı aşıp bir yapıta birkaç tarihsel dönemi sıkıştırmak için duyulan (Günter Grass ile Carlos Fuentes'in çok iyi bildikleri) büyük bir istektir bu, ki romanın biçiminde büyük değişikliklere yol açar.

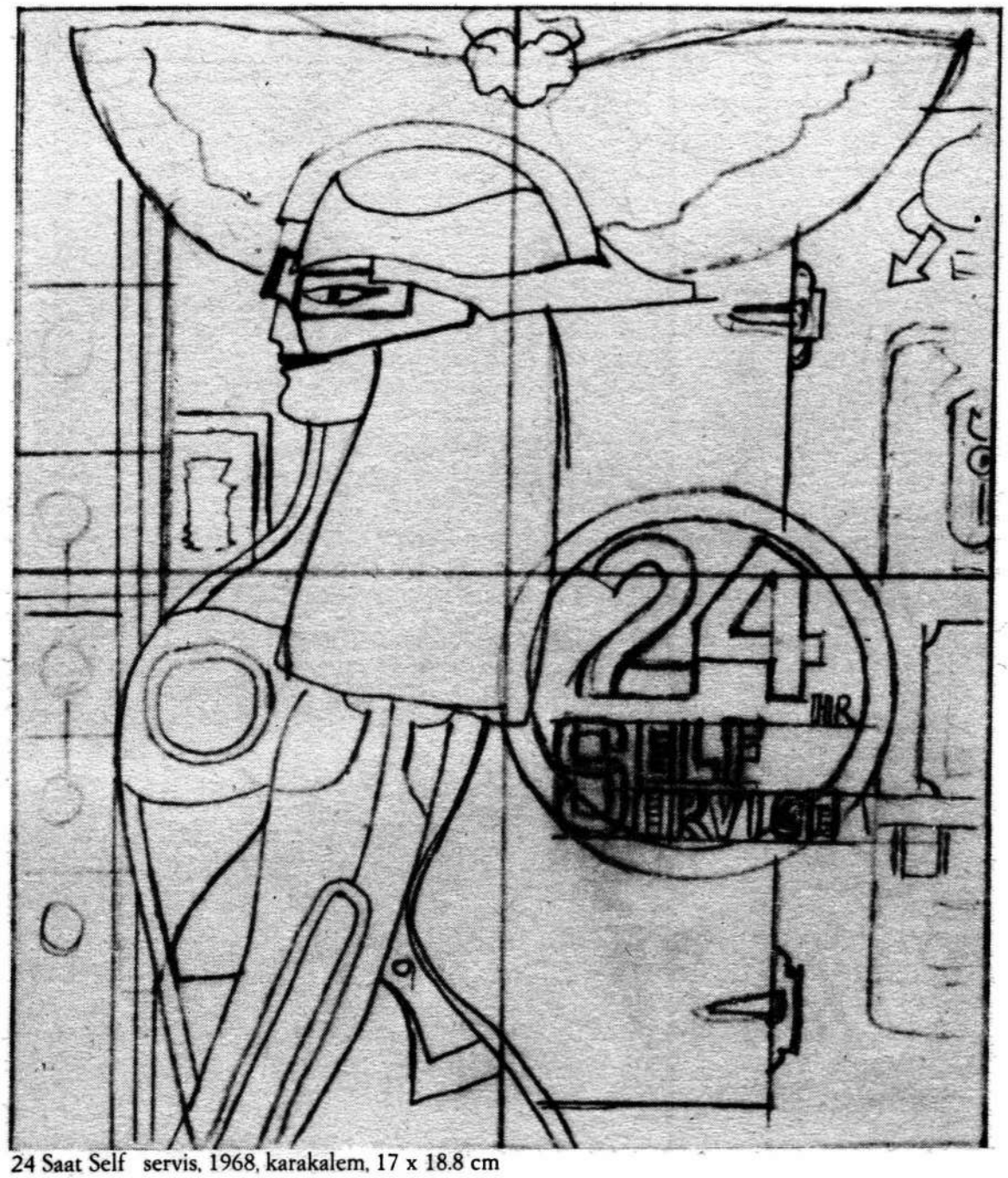
Ama romanın bilemeyeceğim geleceği konusunda bir önbilide bulunmak istemem. Ben yalnızca şu genel sonuca varmak istiyorum: Romanın ortadan kalkmasına, eğer gerçekleşirse, kendi tükenmesi değil, varlığına düşman bir dünyada bulunması neden olacaktır.

9.

Dünya tarihinin birliği, alaycı bir tanrının gerçekleştirilmesine izin verdiği o hümanist düş, başdöndürücü bir indirgeme sürecini beraberinde getirir. Evet, indirgeme böceği her zaman yaşam dokusunu kemirip durmuştur — en büyük aşk serüvenleri bile ölü anıların kof bir yığını olarak sona erer. Ancak, modern toplumun yapısı bu illetin etkisini korkunç boyutlara çıkarır: İnsan yaşamı toplumsal işlevine, bir halkın tarihi küçük bir olaylar dizgesine, arkasından bu olaylar da kendiliğinden taraflı bir yoruma indirgenir; toplumsal yaşam siyasi çatışmaya indirgenir, sonunda da her şey iki büyük dünya gücünün, iki bloğun karşı karşıya getirilmesine varır. İnsan, Husserl'in "somut canlının dünyası"nı öldürücü ölçüde karartan ve varlığı sürekli unutturan gerçek bir indirgeme girdabına yakalanmıştır.

Eğer varoluş nedeni, somut canlının dünyasını hep gözümüzün önünde tutmak ve bizi "varlığın unutuluşundan korumak" ise, romanın yaşaması bugün her zamankinden daha gerekli değil midir?

Bana öyle geliyor. Ama ne yazık ki, romanı da, yalnız dünyanın değil, sanat yapıtlarının da anlamını kemiren indirgeme böcekleri yemiştir. Kültürün tümü gibi, roman da gittikçe daha fazla kitle iletişiminin eline düşmektedir. Dünya tarihi birliğinin sözcüleri olarak iletişim kurumları, indirgeme sürecini yoğunlaştırıp genişletir ve yerkürenin her yerine çoğunluğun, herkesin, tüm insanlığın anlayabileceği şekilde düzenledikleri stereotipleri ve benzeri basitleştirmeleri yayımlarlar. İletişim kurumlarının farklı kolları, farklı siyasi görüşler ortaya koysalar da pek bir şey değişmez. Bu yüzeysel farklılıkların ardında ortak bir öz yatar. Tümünün aynı yaşam görüşünü, aynı başlıklar altında, aynı içerik düzeninde yansıttıklarını, aynı yöntem ve sözcüklerle aynı gazetecilik yazım biçimlerini kullandıklarını, ortak sanatsal seçimlerle önemli ya da önemsiz buldukları şeyleri aynı şekilde sınıflandırdıklarını görmek için yalnızca Amerikan ya da Avrupa sağının ya da solunun



24 Saat Self servis, 1968, karakalem, 17 x 18.8 cm

haftalık siyasi dergilerine (Time'dan Der Spiegel'e kadar) bir bakmanız yeterlidir. Siyasi farklılıkların gizlediği kitle iletişiminin ortak özü, zamanımızın da özüdür. Ve bu öz, romanın bilgeliğine karşıtmış gibi geliyor bana.

Romanın özü karmaşıklıktır. Her roman okuyucuya: "İşler öyle sandığınız gibi basit değildir," der. Bu, romanın ölümsüz gerçeğidir, ne var ki romanın bu gerçeği yansıtan sesi, sorudan önce gelip soruyu dışlayan, kolay ve hızlı yanıtların üzerine kurulu bir dünyada gittikçe zayıflamaktadır. Anna ya da Karenin'den birinin haklı olması gereken bu dünyada, bilmenin güçlüğünü ve anlaşılırlıktan sürekli kaçan bir gerçeği anlatan Cervantes'in tarihsel bilgeliği sıkıcı ve gereksiz görünüyor.

Romanın özü sürekliliktir. Her yapıt öncekilere bir yanıttır ve her yapıt romanın önceki bütün deneyimlerini içerir.Ancak zamanımızın ruhu, fazla geniş ve dolu olan ve geçmişi ufkun ötesine iterek, zamanı yalnızca şu ana indirgeyen *şimdi* üzerinde yoğunlaşmıştır. Roman bu düzen içinde artık bir yapıt (geçmişi gelecek

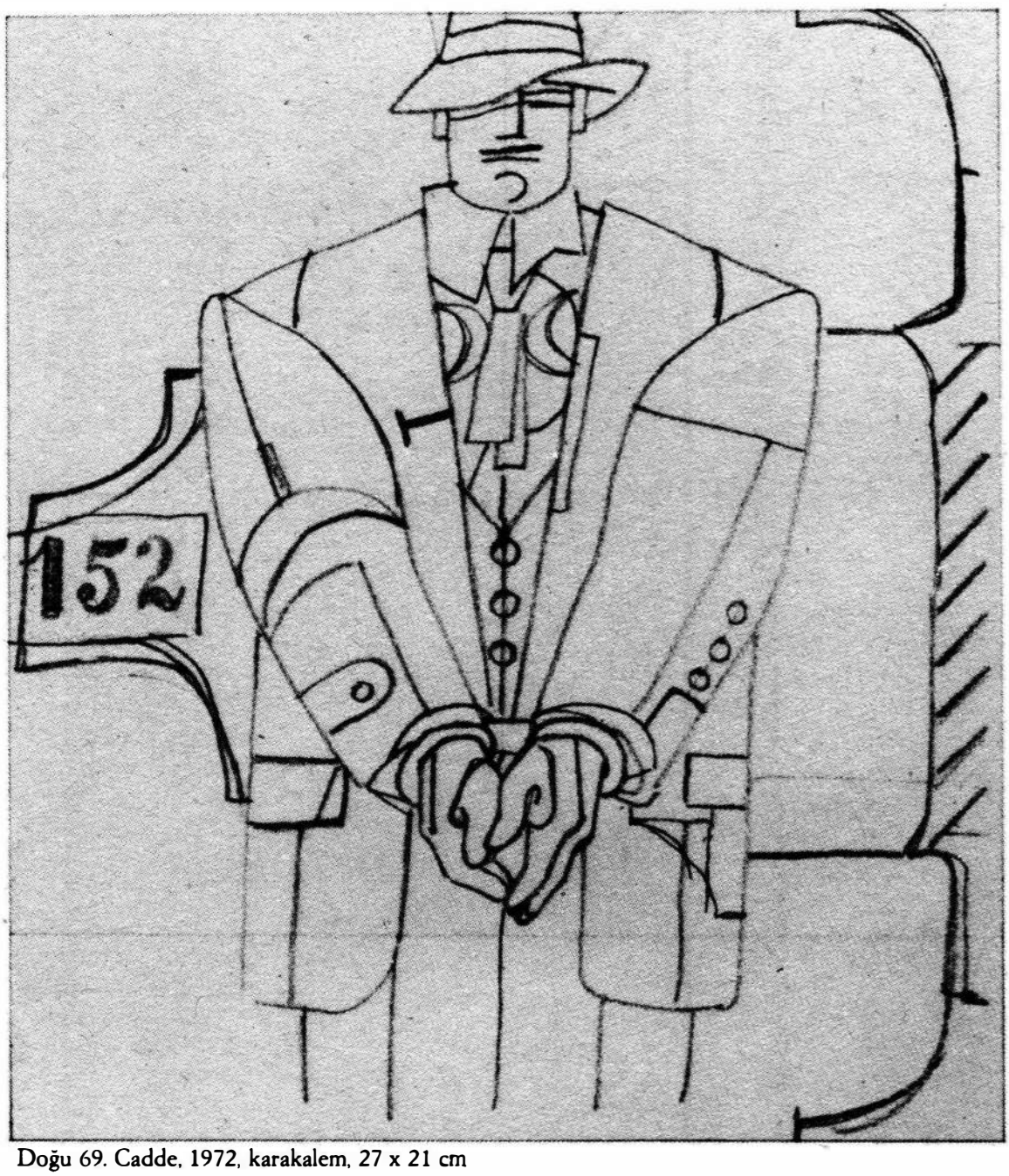
New York'lu Erkekler, 1968, kurşun kalem, 17 x 14.5 cm

ile bağlayıp ölümsüz kılmak üzere yapılan bir şey) değil, herhangi bir günlük olay, gereksiz bir işlem, önemsiz bir ayrıntıdır.

10.

Bu, romanın, "varlığına düşman olan" bir dünyada yok olacağı, Avrupa'yı "varlığın unutuluşunda" bırakacağı, geriye yalnızca *roman tarihinin bitiminden sonraki romanları* yazan ikinci sınıf yazarların sonsuz laf kalabalığının kalacağı anlamına mı gelir? Hiçbir fikrim yok. Bütün bildiğim şu: Roman zamanımızın ruhuyla barış içinde yaşayamaz: bilinmeyeni ortaya çıkarmayı ve roman olarak "ilerlemeyi" sürdürecekse, bunu yalnız dünyanın "ilerleyişine" karşı çıkarak yapabilir.

Yenilikçiler, gelecekle uyum içinde olma tutkusuna kapıldıkları için olayları daha değişik gördüler. Yenilikçi sanatçılar gerçekten toplumun kınadığı yürekli, çetin ve çekici yapıtlar yarattılar ama bunu *Zeitgeist*'in (Zamanın Ruhunun)



Doğu 69. Cadde, 1972, karakalem, 27 x 21 cm

kendileriyle birlik olduğu ve yakında kendilerini onaylayacağı inancıyla yaptılar.

Bir zamanlar ben de geleceğin eylemlerimizin tek yetkin yargıcı olduğu kanısındaydım. Daha sonra geleceğin ardından koşmanın en kötü uydumculuk (conformism), üstün güce korkakça bir dalkavukluk etme olduğunu anladım. Evet, gelecek her zaman şimdiden daha güçlüdür ve bizi yargılayacağı kesindir — ancak en ufak yetkinliği olmadan!

Ama eğer ilerleme fikri bende kuşku uyandırırsa, bağlanacağım değerler hangileri olacaktır? Tanrı mı? Babaocağı mı? Toplum mu? Birey mi?

Yanıtım gülünç olduğu kadar içten de: Bize Cervantes'in bıraktığı onanmamış kalıt olan Avrupa romanından başka hiçbir şeye bağlı değilim.

Çeviren: Dilek Aksu

TOPRAĞI İŞLEMEK

Nadine Gordimer

Alegori genellikle üstün bir yazın biçemi olarak görülür. Düşünülür ki, alegori, okurun ciğerlerini kalımsızlardan temizleyip arıtır, değerli ve kalıcı olanla soluklandırır. Kişi *herkes*'leşir.

Yazar açısından alegori biçemler içinde bir biçemdir, o kadar. Ama, bana kalırsa, yazarın alegoriyi bilinçle seçmesi başka şeydir, alegorinin gelip yazarı seçmesi başka şey. İlkinde, kimi zaman, eski efsane, sihir ve ahlak kökenlerinden bağlarını gevşetmiş alegori havada kapılıverir ve hayalgücünün sığ ve sıradanlığını örtüp gizlemek ya da, anlaşılmaz bir nedenle, yazarla konusu arasına mesafe koymak için kullanılır. İkincide ise, alegori, *keşfedilmiş* bir boyuttur, yazarca amaçlanmamış olan, ama kitap yazılıp bittiğinde onda, orada varolan bir *anlam*'ın belirişidir.

Leyleğin süzülüşüne ve bulunduğu yücelerden her şeyi gören kartalın gözlerine sahip hayalgücüyle J.M. Coetzee, ilk birkaç romanında, alegori kullanmayı seçmişti. Öyle anlaşılıyordu ki yazar, Güney Afrika'da yaşayan herkes gibi kendisinin de boğazına kadar gömülü olduğu olaylardan, olayların gündelik, iğrenç ve acılı sonuçlarından uzak durmak isteği ile bunları yazmak için derinlerden gelen önlenemez bir arzunun çatışmasını yaşıyordu. Öyle ki, bu örneklerde alegori, görkemli bir titizlik biçiminde, ya da bir şok halinin belirtisi olarak gösteriyordu kendini. Görünüşe bakılırsa, yazar, güneşe kazılı gördüğü dehşetle[1] baş edebilecekti — eğer o dehşet çağlar içinde bir başka zamana, bir başka düzleme yansıtılmış olabilseydi... *Barbarları Beklerken*[2] adlı romanı kuzey kutbuysa, acılar içindeki siyah yazarların (ve zırhlı bir arabaya otostopla kapağı atarak kitap pazarına beleş bir seyahate çıkmış kimi beyaz yazarların) slogancı kitapları güney kutbuydu: Bu iki kutup arasında yalanlardan oluşan bir dünya vardı. İşte bu dünya, Michael K'nin yaşamı ve çağıdır[3], ve Coetzee bunu anlatıyor şimdi.

Michael K (buradaki K harfi Kotze gibi, Koekemoer gibi bir adın ilk harfi olabilir; Kafka'yı anıştırmak için değildir, olması da gerekmiyor zaten) *herkes* değildir. Aslında daha doğuştan seçilip ayrılmış bir kişidir o: Sümüklüböcek gibi kıvrık, silinmez bir işaret taşır yüzünde, ağzı doğuştan tavşandudaklıdır. Annesi Cape Town'da bir hizmetçidir, demek ki «renkli» denilen ırktandır kendisi ve özürlü çocukların barındığı bir yuvada babasız büyümüştür. Sakatlığı konuşmasını da, kendisi ve gördükleriyle ilgili düşüncelerini de çarpıtmıştır. Sözle iletişimin güçlüğü ve insanların gözlerinde gördüğü, onları kendisinden uzak tutan tiksinti ile ezilir, kabuğuna çekilir; bu yüzden de akılca geri gibi görünür, belki gerçekten de öyledir — Dostoyevski'yi büyüleyen o sınıflandırılması güç yaratıklardan biridir, «sığ» bir insandır.

Cape Town belediyesinde aylıklı, uygun bir işte çalışmakta, bahçıvanlık etmektedir. Bir iç savaş — bu tür savaşlarda hep olduğu gibi, ilan edilmemiş ve bitmek bilmeyen bir iç savaş — ülkenin çeşitli bölgelerinde sürüp gitmekte — çağımızda, Michael K'nin çağında hep olduğu gibi — şurda burda güvensiz bir dinginlik bulunsa da, her yerde yıkımla, yıkıntıyla beslenmektedir. Bedenindeki fazla su birikmesinden ve aşırı hasta yüklü bir hastanede gereğince bakılamamasından ötürü ölmeye yüz tutan annesi, bir tarım işçisinin çocuğu olarak dünyaya geldiği Karoo bölgesindeki çiftliğe, «evine» gö-

türülmesi için yalvarmaya başlayıncaya kadar Michael, kendisini yok sayan toplumun (kadınlar, dostluk kurma olasılığı) ne ölçüde farkındaysa, savaşın da ancak o ölçüde farkındadır.

«Sığ» oğlunun çatıp çatıştırdığı bir el arabası içinde bulur anne kendisini ve ömür boyu biriktirdiklerini taşıyan çantasını. İlk yola çıkışlarında yol izinleri olmadığı için geri çevrilirler, sonra kendileri kadar umutsuz ve yuvasız serserilerin saldırısına uğrarlar ve pek fazla uzaklaşamadan anne ölür. Varolmayı sürdürmenin apaçık gereksizliği içinde, Michael K'nin kafasında yavaştan bir amaç oluşmaya başlar: Kahverengi bir kese kâğıdıyla kendisine verilen annesinin küllerini alıp onun o sözünü ettiği «yuva»yı bulacak, annesini oraya gömecektir. O yuvayı — ya da orası olması gereken yeri — bulur, beyaz sahipleri terketmişlerdir evi, toprağı işleyen siyah işçiler ise, kuşkusuz, savaşın başlangıcı olan günlerde, siyahları beyazlardan uzaklaştırmak amacını taşıyan planlardan biri uyarınca, çoktan o yöreden alınıp götürülmüşlerdir.

Orada bozkırda yaşamaya başlar, toprağı işleyip bir avuç kabak tohumu eker, kabaklarına özenle bakıp büyütür; sonra bir asker kaçağı gelince korkup kaçar; yakalanır bir çalışma kampına gönderilir; sonra çiftliğe döner, ama bu kez de gerillalar çıkagelir, onlardan gizlenir ve açlıktan ölmek üzereyken bu kez de askerlerin eline düşer. Gerillalarla ilişkisinden kuşkulanılarak sorguya çekilir, Cape Town'daki eski bir yarış pisti üstüne kurulu, ele geçirilen isyancıları «adam etme» kampının uydurma hastanesinde tutulur. Bir gece yatağından yok olur, duvarların ötesinde bir yerde ölüp gittiği varsayılarak, aranmasından vazgeçilir.

Ama Michael K ölmemiştir. Kumsalı yurt tutmuş göçebe bir çetenin ona acıyarak sunduğu, şarap ve cinsellik de içeren (daha önce tadılmamış zevklerin küçültücülüğü) kötülük saçan sevecenlikten kaçar — bir kaçış daha — ve annesinin bir zamanlar çalıştığı evde, çürük ve terkedilmiş plaj eşyaları arasına yuvalanır.

«Ben kamplardan kurtuldum, gizlenmeyi başarırsam belki sadakadan da kurtulabilirim.

«Geriye dönüp düşündüğünde, başlıca hatam, yeterince tohum bulundurmamak oldu, diye karara vardı. Her cebimde birkaç çeşit tohum bulundurmalıydım. (...) Ayrıca, tüm tohumlarımı aynı yere ekmekle de iyi yapmadım. Bozkırda millerce uzanan bir alanda, avuç içi kadar toprak parçalarına ekmeliydim onları. Bir haritasını çıkarır, hep yanımda taşır, ona göre geceleri teker teker hepsini sulardım.»

Demek ki önümüzde duran, «sığ» bir adamın yalın öyküsüdür. Ve hiç de olağanüstü olmayan bir biçimde başlar: Herhangi bir göçmen, beklenebileceği gibi açlıktan ve yersiz yurtsuz kalmaktan kurtulmak üzere yola düşmüş, ama yolun sonuna geldiğinde gene aynı dertlerle karşılaşmayacağından pek de umutlu olmayan biri. Sıradan bir sefalet öyküsünün daha böyle dile getirilişini anlayışlı bir baş sallayışıyla karşılayabilirsiniz; her zamanki tepkinizin bir tek farklı yanı olabilir belki, küçük bir sabırsızlık duygusu: Tüm bunların bu kadar yoğun verilmesi gerekli miydi şimdi? Bunca şeyin üstüne, bir de adamın tavşandudaklı vb olması zorunlu muydu?

Ama Coetzee'nin tarzının, ta başlangıçtan beri, yalnızca içeriğin gereksinimlerinden kaynaklandığı, arı ve kusursuz bir algılama ile doğduğu kısa sürede anlaşılır. Okur kitabın derinlerine doğru çekildikçe, ender rastlanan olağanüstü bir durumu yaşar: Olaylara tepkisi, romanın başkişisiyle birlikte olur, açılır, genişler. Kolaycı bir özdeşleşme duygusunun tam tersi bir durumdur bu: *Tanıma nedeniyle anlama*'nın ulaşamayacağı noktalarda, yaman bir kavrama gücü kıpırdamaya başlar. Çalışma kampındaki hapis arkadaşlarından biri Michael K'ye şöyle der: «Dünyaya geldin geleli uyumuşsun. Uyanmanın zamanı geldi artık.» Okur için de ...

Ali Günvar

THRACINIAE

biletlerimizi yitirinceye dek gitgide
tanyerine koşardı alabildiğine atlarımız
— apadana — devasa kapılarında yırtılıp
bir kabul salonunun, içeriye alındık apansız

uzun süre sedef kakmalı tahtında yoğuştu
iole — karanlık yüzler düşesi
lâkin bakışlarında tahkimatlar kuşatılıp
yıkıldı kıral babasının ülkesi

sesi bir salgın sonrası yerleşmesinde dağılmıştır
belki iki kent tanrısı yarışırken uğrunda
öyle gümüş kılıçlarıyla kısık kara pelerinli
haberini gidip dönmiyenlerden aldık

bir yaz yağmurunun peşisıra nemlendi toprak
ve sis kan ve birikinti buğularıyla yoğunlaştı
thermopilaiyi yorgun ve bitik yürüyen
askerlerin, kente çevik haberleri ulaştı

mercan dalları oluşturduk kaval kemiklerinden

Alegorik simgeler işte burada ortaya çıkar. Yapıt konuşmaya başlar: Okurun içinden bir sestir bu. Michael K, etiyle, kanıyla sahici bir insandır, ama Güney Afrika Nüfus İdaresi Yasası karaderilileri siyahın tonlarına göre kaç sınıfa bölüştürmüş olursa olsun, kimilerimiz için o, Güney Afrika'nın bütün siyah insanları olacaktır; kimilerimiz için Auschwitz'de, ya da Stalin'in kamplarındaki tutsaklardan biri... Daha başkaları onun yarık dudağını ve zorlanan konuşmasını, Güney Afrika'daki ırkçı yasaların, o ülkede yaşayan beyaz-siyah hepimizi şöyle ya da böyle etkilemesi sonucu ortaya çıkan kişilik çarpılmasına bağlayacaklardır. Benzer bir biçimde, beyaz bir gardiyanın taşınabilir buzdolabının parçalanarak içindekilerin sağa sola saçılmasında («bir paket margarin, kangal kangal sosisler, çürümeye yüz tutmuş şeftaliler ve soğanlar... beş şişe bira») Coetzee'nin bu soluk kesen imgesinde de, beyaz ayrıcalığının sona erişini görmek mümkündür.

Öte yandan, alegori ve simge ile soyutlama, bu muhteşem romanda önemli olana ulaşmamızı sağlamayacaktır: onu geleceğin bir imgesi olarak görmek de sağlamaz bu-

nu. Günümüzden ileriye bir zamanda yer alıyorsa bile, bu bir bakış açısı olarak, bugün dipte yatan yüzeye çıkmış da o anlatılıyormuş gibi yapılır. Michael K ile annesinin birden evsiz barksız kalmaları, Güney Afrika'da gecekondu kentlerine ve «yeniden yerleştirme» kamplarına düşmüş yüzbinlerce siyahın 1984'te yaşadıklarının aynıdır. Bugün, 1984 yılında, Güney Afrika sınırlarında siyahlarla beyazlar arasında bir iç savaş süregitmektedir ve yeraltı kurtuluş hareketlerinin ülkedeki eylemleri beş yılda 508 milyon rand[4] tutarında hasara neden olmuştur. Coetzee, kendi içindeki savaşı kazanmış (ya da kaybetmiş?) ve şimdi, yorgun beden kokuları arasında, Michael K'nin yaşamının ve çağının kurban giden halkını en yakın ve en derin bir biçimde kucaklayan bu kitabı yazmıştır.

Michael K'nin içine girdiği durumlar ve tepkileri yoluyla, görünüşte politik anlamları olmayan, politik anlatımlar yapılır. Çiftliğe gelen asker kaçağı, Michael'ın annesinin genç kızlığından bir beyaz çiftçinin torunudur: Visagie'nin torunu ile çiftliğinde çalıştırdığı işçisinin oğlu, eski yapı ortadan kalktığı için, birbirine koşut bir yaşam sürerler; biri, insan avına çıkmış, öldüren katleden bir ordudan asker kaçağıdır, öteki ise aynı ordunun elinden kurtulmaya çalışan bir kaçak. Bu ikisinin varlığında çiftlik, mülkiyetin köküne kavuşur: İstila yoluyla ele geçirilmiş bir yerdir burası, sonra da ellerinden silah zoruyla sökülüp alınmış yurtlarını parayla bile geri alabilmek hakkından yoksun bırakılmış siyahlara açık olmayan satışlar yoluyla el değiştirmiş topraklar... Bu iki kaçak birlikte yaşayamazlar mı? Efendi-hizmetkâr ilişkisi dışında nasıl birlikte yaşayabileceklerini ikisi de bilemez. Michael'ın içgüdüsü onu kaçmaya zorlar; dönüp geldiğinde delikanlının gitmiş olduğunu görür ama, o zaman bile Visagie'lerin evine taşınmaz.

Bunun nedenini söylediği zaman, sözler yazarın sözleri değil, Michael'ın içindeki bir oluşum, söylenmemiş, onun çarpık dudaklarının biçimlendirip söyleyemediği bir oluşumdur. «Her ne için geri döndüysem, Visagie'lerin yaşadığı gibi yaşamak, onların yattığı yerde yatmak, taraçalarında oturarak topraklarını seyretmek için gelmedim. (...) Ben ev için gelmedim. (...) Yapabileceği en büyük hatanın, ufak birikimiyle yeni bir ev kurmak, rakip bir soy yetiştirmek olacağını düşündü.» ("Ufak birikimi", gizlediği kabaklardı.) Siyah çoğunluğun yönetiminde bir Güney Afrika'nın geleceği üstüne politik tartışmanın, yaratıcı bir hayalgücüyle, somut bir biçimde, ortaya konulmasıdır bu: Kapitalist sistemin beyaz Güney Afrika'daki uygulamasını sürdürmeli mi, sürdürmemeli mi?

Gene de, bu yapıtın alışılmamış ve tartışmalara yol açan bir yanı var: Bir yandan açıkça ve ileri derecede politik bir yapıt, ama Coetzee'nin kahramanları tarih yapan değil, tarihi umursamayan kimseler. Bu durum sadece Michael K için geçerli değil, romanın başka kişileri için de, örneğin, «adam etme» kampında askıya alınmış bir hayat yaşayan doktorla hemşire için de öyle. Gerçi çarşafları yıkayıp temizleyen hemşirenin günü bu tür işlerle her zamanki gibi ve her zamanki kadar doludur, doktor için ise içinde bulunduğu durum «canlı olmak ama yaşıyor olmamak» durumudur, ama her ikisi için de «tarih hangi yolu tutacağına karar vermek için duraksamaktadır.» Bu romandaki kişilerden hiçbiri, tarihin kararında etkili olmak isteğini duymaz; tarihin ne yöne akacağını bildiğine inanan kimseye rastlamayız. Uç noktada bir keyifsizliktir hüküm süren: Bir yok olma duygusu. Zorba bile inanmamaktadır artık yaptıklarına, nerde kalmış ki başkaldıran inansın.

Coetzee'nin benimsediği konum, Güney Afrika'da bir yazarın benimseyebileceği, gözüpek, sorular davet eden bir konumdur, bunda hiç kuşku yok. Gerçeğin sunuluş biçimi ve beyazların siyahlara yaptıkları, yazarın korkusuz, yaratıcı hayalgücü sayesinde, her sayfada öne çıkar; ama kötülüğe direnme gücünü yadsımaktadır roman. Bu muhteşem gücün Güney Afrikalı siyah halkta — Michael K'nin halkında — yorulmaz ve yenilmez bir dirençle varolduğu, yaşanan her ürkünç gün, kahramanca kanıtlanmaktadır, evet. Romanda bu yoktur işte.

Müslim Çelik

ZİNCİRİN KOPMADIĞI YER

Sen bakışlarını altın sarısı
kırlara dikerdin
yenileyin yaşatırdın her akşamı
az bir özlem çok bir sitem vardı gözlerinde
güneş kayınlar arasından süzerken
son ışıklarını

Mısır püskülü saçların okşanırdı
uykulara dalar gibi gözlerini yumardın
sessizlikler içinde sarardım yaranı
geçim sıkıntısını ansıtan ezgiler mırıldanırdın

Öpüşmelerle yenilenirken yüzün
anlam doluydu
soluğunda sevecenliği öfkeyi gördüm
kızgınlığın yumuşak bir somun gibi düşerdi
toprağa

Gözlerin bu yüzden mi akkara
emeğin gül çarşısı inadına güzeldi
salkım söğütlerin sulara değmediği
yerlerdeydim. Geyik seslerine geldim
saçlarını daha daha örebilir miyim sabrını
mapusane hüzünlüm
evvelbahar yaz öncesi şimdi

Michael K'nin kişiliği dışında?

Eğer öyleyse, nedeni ancak şu olabilir: Coetzee, bir yandan siyahların içinde bulunduğu kötü durumdan, ortalama bir anlama yeteneğinin kavrayamayacağı ölçüde derinden etkilenmiştir, ama öte yandan, siyahların daha iyi bir rejim kurabilecekleri olasılığına inanmamaktadır. (Romanda Michael K, kendisini, «barsakta uyuklayan bir parazit» olarak gördüğü halde, bu benzetmeyi yaşanan hayata taşıyıp içinde yaşadığı düşman toplumu yok edecek bir yeraltı isyancısı haline mümkünü yok gelemez.) Yüksek duvarlı kamplar her zaman iş görecektir, diye düşünür kamp doktoru. Özgürlük, olumsuz bir tanımla verilir: Michael K'ye göre özgürlük, «aynı anda bütün kampların dışında olmak»tır; ve Michael K, bu bağlamda, zaman zaman, aslında kamp doktorunun entellektüel düzeyine daha uygun düşecek kavramsal düşüncelere dalmaktadır. «Biz hepimiz kazanın kenarından içeri yuvarlanmış»ken, romanın sonlarına doğru öyküyü birinci şahısla anlatmaya başlayan doktor, Michael K'yi, «çok şükür ki doktrine bulaşmamış,

Levent Yılmaz

ORADAN BAKARIM SİZLERE

Gökyüzünün karlı sularında yüzerken, eğilip dibe baktım ve gördüm
O, bana bağırıyordu: "Dinle, anlatayım sana toprak, güneş ve ay
hepsini saran hava, gökte uzanan sütyolu,
dorukların doruğu, yıldızların sıcak gücü,
nasıl çabalıyorlardı varolmak için..."
Sesler, kayganlaşmış yüzeyden, kanayan yaraya aktı,
Ve kış günü, sıcak solumaya, o gün başladı.

Her yıl amansız savaşlar olurdu önlerinde
Tek kürekli gemiler, tek insanlı ordular
Dumanların yükselme, suların yayılma istekleri gibi
İrinlerin yaradan akıp, şaraba karışması gibi
O en güzel çığlıklarını atıp, devrilirlerdi birbirleri ardına

Batınî'lerin kutsal ve düzenli sarıkları gibi,
Denizlerin kızıl suları, kıvrıla kıvrıla
Gecenin mor diş etleri arasına yükselirken, Ben
Beynimin hasta ve yorgun tohumlarını öğütüyordum
Kanatlarına bağdaş kurduğum yel değirmeninde.

Altın işlemeli kaşıklar, çamurlu sulara gömülürken
Öfkem bana öfkesinin doruğundan baktı, ve:
"Sen dumanları dağıtacak, geleceği doğuracak
ve işleyecek ve ekecek ve toplayacaksın," dedi
Ateş, duman ve kokmuş etten sarhoş olan ben

---

tarihin ulaşıp değmediği bir insan», «hiçbir devlet organının» alıp da ajanlaştıramayacağı bir yaratık olarak görür.Bu beyaz liberal, kendi toplumunun kurbanınca *seçilmiş* sayar kendini; bitip tükenmiş Michael K, doktorun hem yüküdür, hem de tek kurtuluş umudu. Michael K'nin kendisini tarihten çekip uzaklaştırabileceğine, «kamplar arasında yer alan ve hiçbir kampa ait olmayan» bir yöreye götürebileceğine inanır. Tüm politik ve devrimci çözümlere karşı ani bir soğuma, ağustosböceklerinin şarkılarındaki ısrarla romanın doruklarına yükselir.

Sanmam ki yazar bunun kendi hissettiği bir soğuma olduğunu yadsısın.

J. M. Coetzee, Güney Afrika'da insanın insana ettikleri üstüne söylenmedik hiçbir şey bırakmayan — ve daha iyi de söylenemeyecek olan — fevkalade bir roman yazmış; ama artık kendilerini kurban olarak görmeyen bu kurbanların, kendileri için geçmişte ne yaptıkları, şimdi ne yapıyor oldukları, ya da ne yapmaları gerektiğine inandıkları üstünde durmuyor, bunları tanımlamıyor. Bu durum elimizdeki romanı büyük bir yapıt

Kirliliğin kumsalında yatarken, ayağıma sarılmış sorumsuzluğa
Tekme atıp, hızla burun kanatıcı kokuların yanına yükseldim!

Yükseldim ve baktım. İkaros da yükseliyordu
O da baktı ve daha iyi gördü tüm ölümleri
Tüm alçaklıkları, tüm kanlı törenleri,
Yüreğinin sınırsızlığı güneşe yaklaşınca, eridi
Tek olduğunu anladı. Ama aşağıda, Girit'te
En sağlam kale için için çöküyordu.

Hava acımasız türküsünü söylerken, gördüm O'nu
Kaptan kendini direğe çivilemiş
Tayfalar kokudan ve sesten çıldırmak üzerelerdi
Denizlerin içinden ölüm uçurumunu diriltmiş
Hiç kimse bilmeden, gemiyi yavaş yavaş içiyordu.

"En yüksek yıldızdan daha yüksek"
Yararım bakışımla en kalın tahtayı

Geçe karanlığa doymuştu, insanlar toza
İğrenç beden, leş kokulu bir ülke ister.
Duyulmaz şimdi, geçmiştir o koku
Onulmaz yaradır içimde Keops'un kızı

Yaşıyorum o bulanıklığı, bugün bile
Katırlar yavrulamadıkça ağlamam durmayacak,
Kestirmeyecek kimse saçlarını, kulaklarını ve burunlarını
Biliyorum bugün de yaşar Zopyrus ve dostları
Ama günler koşaradım ilerledikçe, ben yükseleceğim
Ve varoluşlarının ve yıkıcılıklarının ve alçaklıklarının çevresine
Yıktıkları Babil surlarını ve kapılarını yeniden kuracağım.

---

olmaktan uzaklaştırıyor mu? Bütün güdülerim bu soruya şiddetle «Hayır!» dememi istiyor. Ama George Lukács'ın, kişisel ve toplumsal kader arasındaki ilişki olarak tanımladığı örgensellik bu kitapta, her yazarda varolan öznelliğin elverdiğinden çok daha fazla çarpıtılmış. Burada söz konusu olan, yapıtın sanatla yaşamı birleştirmesinin özünü yiyip tüketecek türden, temel bir dışlamadır.

Çünkü, politik bir doktrinin tümüyle dışında gerçekleştirilebilecek bir varolma düşüncesi var mıdır? Kamplar arasında bir alan, bir boşluk var mıdır? Üstelik, yazarlar hep görevlerinin yalnızca soruları ortaya dökmek olduğunu söyler dururken, bu kitap, soruların yanıtlarını da önermesi bakımından da eşsizdir. Mekân topraktır, astronomi terimiyle değil, bildiğimiz, sıradan, «toprak» anlamında. Öne sürülen düşünce, bahçıvanlıktır. Ve gene görüyoruz ki, bu önerme ile, görünürdekinden çok daha fazla şey sel gibi akıp dolmaktadır kitaba: Güney Afrikalı beyazların ve siyahların birlikte yok olmaları tehdidinden ibaret değildir bu; bu aynı zamanda, yakıp kavurma, kirletme, ihmal et-

me, radyoaktiviteyle yükleme sonucunda, ayaklarımızın altındaki toprağın ölmesi, kısırlaşması tehdididir. Bu açıdan bakıldığında, amacının «insan mutluluğunu artırmak» olduğu ileri sürülen ürkünç savaşların uzun tarihine sırt çevrilebilir sanıyorum; yalnızca toprağın ölümü, yaşamın sonudur. Michael K'nin yaşayabildiği tek katıksız sevinç, yağmacı tarihin haklı/haksız öğelerinden gizleyerek yetiştirdiği kabağın tadıdır. Ağustosböceklerinin gürültüsü içinde Coetzee, incelik ve güvenle, yanıltıcı bir biçimde pasif bir kahraman gibi görünen, tutkulu bir canlılığa sahip bu kitabın hayatiyetini ayakta tutmak için, toprağın bu gücünü ustaca kullanıyor.

Ölüme yönelen Michael K, kitap boyunca büyümektedir. Büyümesi, yanında taşıdığı annesinin külleriyle toprağı gübrelediği zaman başlamıştır; kendisi farkında değildir ama, varolmanın gerçek amacı olmuştur bu onun için. Tarihe karışmaya eğilim gösterdiği tek an — çiftlikten ayrıldıklarını gördüğü gerillaların peşine takılma dürtüsünü duyduğu an — gitmeyeceğini de bilmektedir, çünkü «şimdi bahçıvanlık zamanı değil, ona sıra savaş bitince gelir, diyerek pek çok insan bahçıvanlığı bırakıp savaşa gitti; oysa, bahçıvanlığı, en azından bahçıvanlık düşüncesini ayakta tutmaya yeterli sayıda insan kalmalı geride; çünkü bağ bir kez koptu mu, toprak katılaşır ve çocuklarını unutur. Nedeni bu işte.» Bu sanat yapıtı şunu ortaya koyuyor: Tüm inançların ve ahlak yargılarının ötesinde bir tanesi var ki, o, toprağı canlı tutmaktır. Ve bir tek kurtuluş mümkün, o da toprağın sağladığı varoluş. Michael K bir bahçıvandır, «çünkü bu benim yapım» der. Avcı insanın, göçebenin karşıtı olan uygar insanın yapısı... Umut bir tohumdur. Hepsi bu. Bu her şeydir. Dizlerinin üstüne çökmüş yaşamak daha iyidir, toprağa bir şeyler ekerek...?

Çeviren: Nazar Büyüm

(1) «Ama bekle çocuğum, güneşin yüzüne kazılı / Dehşeti görünceye değin.» Friston, Güney Afrika'da misyoner. William Plomer'in *Turbott Wolfe* adlı kitabından. (Hogarth Yayınları, 1965).

(2) *Barbarları Beklerken*, J. M. Coetzee, Adam Yayınları, 1985.

(3) *Life and Times of Michael K.*

(4) Rand, Güney Afrika para birimi. 508 milyon rand, 432 milyon dolar.

VEDAT GÜNYOL

DALDAN DALA

ADAM YAYINLARI

MEMET FUAT

UNUTULMUŞ YAZILAR

BROY YAYINLARI

TÜRK KARİKATÜRÜ ÜSTÜNE
BİR DÖKÜM VE ELEŞTİRİ DENEMESİ

Üstün Alsaç

Türk karikatürüne ilişkin yazılar genellikle şöyle başlıyor: «.. Karikatür Türkiye'ye Tanzimat'la girmiştir..» Aslında bununla anlatılmak istenen Batı anlayışına yakın karikatür uğraşının bu dönemden sonra ağırlık kazandığı. Yoksa böyle yüzeysel bir tümce «.. Tiyatro Türkiye'ye Tanzimat'la girmiştir..» tümcesi kadar doğru ya da yanlış. Karikatürün tanımı gözönüne alınınca bu daha kolay anlaşılıyor. Kişilerin, olayların, öteki varlıkların gülünç, çelişkili yanlarını yakalayıp bunları kimi zaman yazıyla da desteklenen abartılmış çizimlerle gülmeceye dönüştürme sanatıdır, diye tanımlanıyor karikatür. Dilimize Fransızca'dan girmiş ama İtalyanca'daki sözlük anlamı abartmak mecazi anlamı da alay etmek olan «caricare» sözcüğünden türemiş. Anlatım aracı olarak grafik sanatları kullanıyor ama bunlarla sınırlı değil. Yontu, kabartma, seramik gibi sanatlarda da görülebiliyor. Kimi en eski örnekleri bu türden. Bir olgunun çarpıtılması anlamına gelen «karikatürize etmek» deyişinden de anlaşılacağı gibi gülmece ya da eleştiri amacıyla başka alanlarda da ortaya çıkabiliyor. Yazında parodi, nazire gibi adlar alıyor. Çizim yerine fotoğrafla anlatıldığı oluyor. Hatta müzikte bile kullanılabiliyor.

Bugünkü biçimiyle karikatür Batı etkisi altında sayılan sanatlardan biri. Ama onlar içinde Türkiye'ye en az yabancı düşenlerden biri olsa gerek. Çizgiye dayanan düzenlemeleri minyatüre yakın. Abartılı biçimsel anlatım yöntemlerini kullanması *Karagöz* oyunu figürlerini anımsatıyor. Alay-hiciv-yergi bileşeni ise Türk gülmece geleneğinden besleniyor. Yadırganmayıp yaygınlaşmasını böyle açıklamak olası. Karikatürün özelliklerinden biri gazete ve dergilerde yayımlanması, onun için de gelişmesi basım teknolojisindeki gelişmelere koşut olmuş. Yukarda sözü edilen dönem bu nedenle önemli, çünkü Tanzimat'la birlikte gazete ve dergi yayımcılığı da başlıyor, giderek çoğalıyor. Onların anlatım aracı olarak çizimi, kısa bir süre sonra da buna dayanan gülmeceyi, yani karikatürü kullanmaları neredeyse kaçınılmaz bir sonuç. Daha önce de kimi örnekler olduğunun bilinmesine karşın, 1870'de Teodor Kasap'ın (1835-1905) yayımladığı *Diyojen* adlı gülmece dergisinde çıkan imzasız bir çizim Türkiye'de yayımlanmış ilk karikatür olarak kabul ediliyor. Karikatürün öyküsü de böylece başlıyor.

İlk karikatürleri kısa bir süre sonra uzunca bir suskunluk dönemi izlemiş. 2. Abdülhamit'in baskı yönetimi gazete ve dergilerin çıkmasını engellemiş, doğal olarak bu karikatürü de etkiliyor. Ancak 1908'de 2. Meşrutiyet'in duyurulmasından sonra yayımların, özellikle de gülmece dergilerinin çoğalması, karikatüre yeniden canlılık getiriyor. Adlarını duyuran ilk Türk karikatürcüleri bu dönemde çizmeye başlıyorlar.

İlk dönemin özelliklerinden biri çizimlerin resim gibi oluşu. Karikatürler gerçekçi çizimlere dayanıyor.

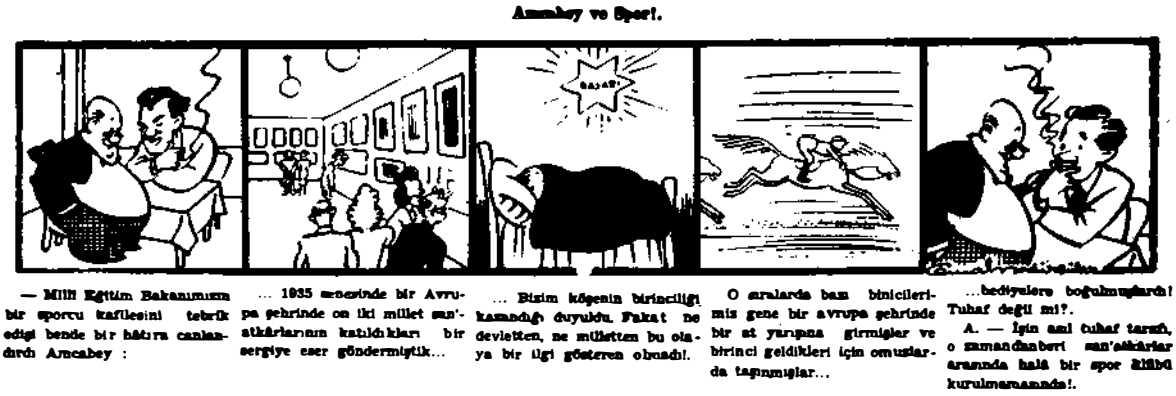
İlk Türk karikatürü. (Kaynak: Karikatürcüler Derneği. *Başlangıcından Bugüne Türk Karikatürü*. 1971).

Abartı, düzenlemeyle, çizim özellikleriyle sağlanıyor. Örneğin ilk karikatür gerçekçi çizimlerle verilmiş bir erkek figürüne iki uzun kulak takılmasıyla oluşturulmuş. İkinci özellik gülmecenin yazıya dayanması. Açıklamaları, karşılıklı konuşmaları veren alt yazılar olduğu gibi çizimdeki figürlerin üstünde de onları açıklayan yazılar kullanılıyor. Dönemin en başarılı örnekleri 1910-1920 arasında çıkmış, önde gelen temsilcilerinden biri Cemil Cem (1882-1950).

Türk karikatürünün bir sonraki dönemi Cumhuriyet'in duyurulmasıyla başlıyor. Bu gibi dönemleri yuvarlak tarihlere rastlatmak ya da onları önemli olaylara bağlamak anımsanmalarını kolaylaştıran bir yol. Yoksa her tarihsel süreç gibi karikatürün gelişmesi de sürekliliği olan bir olgu. Nitekim Cumhuriyet'in duyurulmasından kısa bir süre öncekiyle hemen sonraki karikatür anlayışları arasında büyük bir ayrım yok. Hatta birinci dönemi 1930'a kadar uzatmak da olası. Ama Cumhuriyet'in kuruluşu gibi bir olay Türkiye için çok önemli, onun öteki toplumsal olayları olduğu gibi, karikatürü de etkilememesi olanaksız. Etkilemiş de, çünkü karikatürcüler de Kurtuluş Savaşı sırasında Anadolu yanlısı ve karşıtı diye ikiye ayrılmışlar, yenik düşen yanın yandaşları arasında ülkesinden ayrılma kararı verenler bile olmuş. Bu denli önemli olaylar, biçimsel olarak anında gözlenemese bile kişileri, toplumları etkiliyor. O nedenle başka olgularda olduğu gibi karikatür için de bu tarihi dönem başı olarak benimsemekte bir sakınca yok.

Türk karikatür tarihi içinde ikinci dönemin önemli bir yeri var. Birinci dönemin öncü, hazırlayıcı rolüne karşı ikinci dönem karikatürün yaygınlaşmasını, benimsenmesini sağlama-

Birinci dönem karikatürüne bir örnek. Çizen: Cemil Cem. (Kaynak: Hilmi Yücebaş. *Partiler Albümü*. 1954).



İlk Türk çizgi romanı *Amcabey*. Çizen: Cemal Nadir Güler. (Kaynak: H. Yücebaş, *Bütün Cepheleriyle: Cemal Nadir*. 1950).

sıyla öne çıkıyor. Karikatür bu dönemde günlük gazetelerin ayrılmaz bir parçası durumuna geliyor. Gene bu dönemde karikatürcüler ilk çizgi roman denemelerine başlıyorlar; kimi unutulmaz tipler yaratıyor. Bunu sağlayan en önemli etkenlerden biri gene Cumhuriyet. Onun duyurulmasını izleyen Atatürk devrimleri arasında Harf Devrimi de (1928) var. Bu devrim okur yazar sayısını çoğalttığı gibi basın yayın alanında önemli bir canlanmaya yol açıyor. Karikatürdeki gelişmelerin bu alandaki gelişmelere koşutluğundan söz etmiştik; işte onu gazetelerin bir parçası haline getiren, dolaylı da olsa, Cumhuriyet'in bu ve benzeri çağdaşlaşma eylemleri oluyor.

Bu dönem karikatürünün özellikleri arasında çizimdeki değişme var. Bir önceki dönemin sonlarına doğru bir yalınlaşma sürecine girilmiş. Çizimlerdeki gerçekçiliğin korunmasına karşın ayrıntıların ince ince verilmesinden uzaklaşmaya başlanmış. Bu süreç yeni dönemde de sürüyor. Karikatürün artık gündelik olması onun ayrıntılı işlenmesine olanak vermiyor, daha çabuk üretilmesi gerek. Bu yeni çalışma biçimi de onun çizgisini etkiliyor, zamanla bu döneme özgü anlatım biçimi belirmeye başlıyor. Bu, insanları olduğu kadar öteki varlıkları da biçim bozmalarına uğratan, her şeyi karikatürleştiren bir yaklaşım. Ahşap bir Türk evinin eğri çizgilerle öne doğru bükülmüş gibi çizilmesi buna bir örnek. Gene çizim düzeyinde kimi Batıdan alınmış simgesel anlatımlar da kullanılıyor: Şaşıran birinin şapkasının uçması, can yanmasını anlatan yıldızlar, gibi. Ülkelerin belli bir insan ya da hayvanla anlatılması, kişilik kazanan dünya, barış güvercini gibi şeyler de çizim dilinin öğeleri arasında. Kısacası, bu döneme özgü bir karikatür çizgisi oluşmaya başlıyor.

Dönemin öteki özellikleri arasında yazının hâlâ anlatımın önemli yükünü taşıması var. Karikatür resimlendirilmiş bir fıkra gibi, gülmeceyi

İkinci dönemin biçem özelliklerini taşıyan bir karikatür. Çizen: Ramiz Gökçe. (Kaynak: KD, *Başlangıcından Bugüne Türk Karikatürü*. 1971).

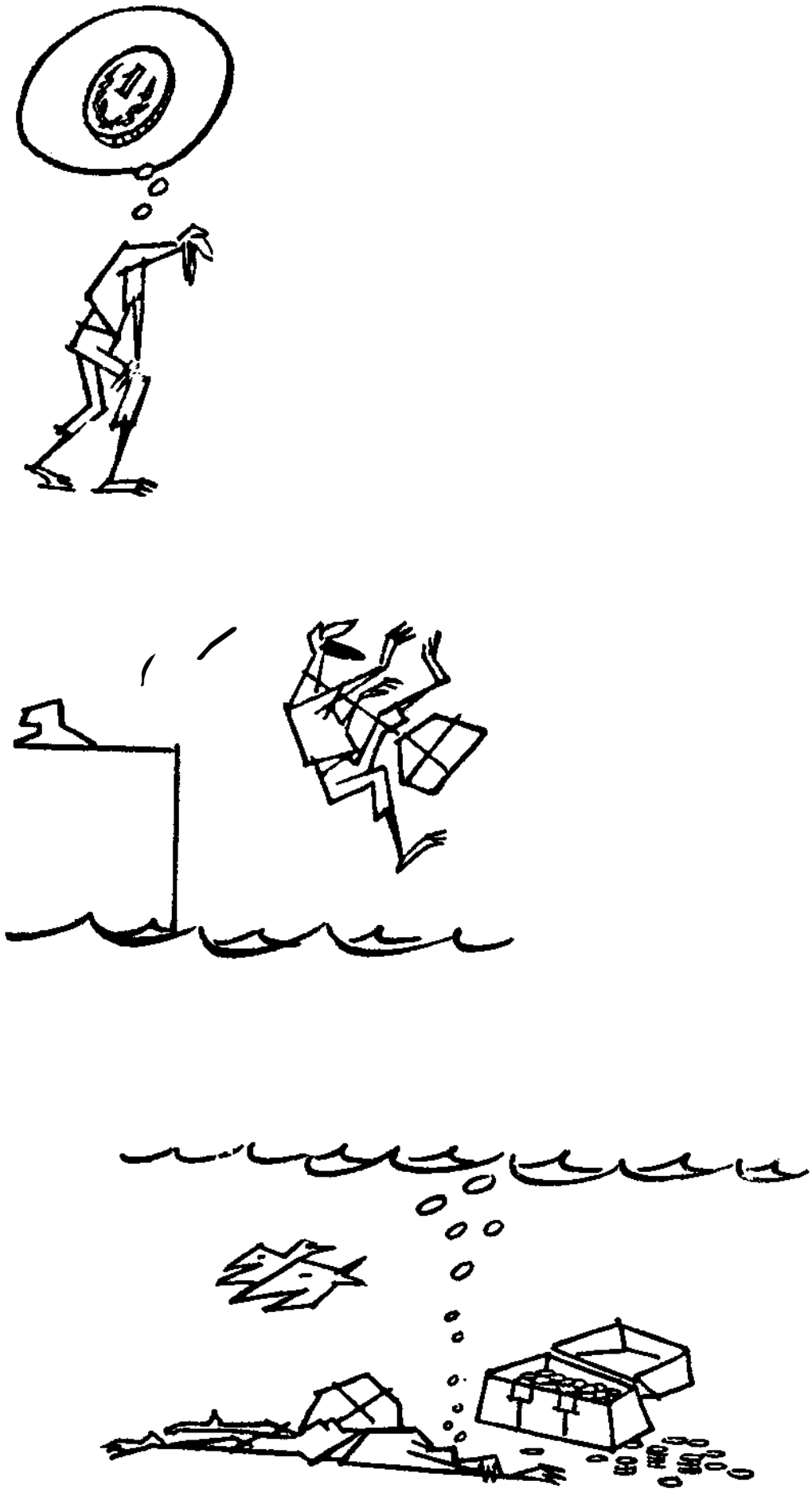
— Fakir akraban var mı?
— Var, amma hiçbirini tanımam !..
— Zengin akraban ?
— Var, var amma oolar da beni tanımazlar !

sözlü (daha doğrusu yazılı) anlatım iletiyor. Yazılar alt yazı biçiminde. Ama bir önceki döneme göre burada da belli bir yalınlaşma söz konusu. Artık olayın hangi ortamda geçtiği, konuşmaların kimler arasında olduğu gibi çizimde anlatılan şeyler yinelenmiyorlar. Zaman zaman yazısız anlatım kullanılıyorsa da bu kuralı bozmayan bir çeşitleme olarak kalıyor. Bu döneme özgü kimi ilkler de var: İlk karikatür albümlerinin yayımlanması, ilk karikatür sergilerinin açılması, ilk kadın karikatürcünün yetişmesi, gibi. 1950'ye kadar süren dönemin en parlak zamanı 1935-1945 arasında.

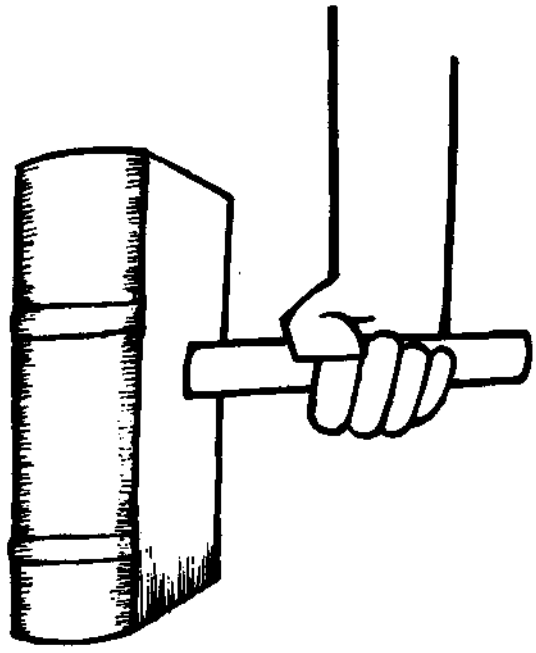
Bu denemede sanatçıları değil, karikatür sanatını konu alıyoruz, o nedenle şimdiye kadar karikatürcülere pek değinmedik. Bir sanatın gelişmesi yaratıcılarından bağımsız olarak da incelenebilir, bu bir yaklaşım sorunu. Ama kimi zaman öylesine büyük bir sanatçı çıkar ki, onun kişiliğiyle o sanatın gelişme çizgisini birbirinden ayırmak olanaksız olur. Bu da kural dışına çıkmayı gerektirir. Bu dönemde işte böyle bir usta var bu sanata damgasını vuran: Cemal Nadir Güler (1902-1947). Döneme ilişkin olarak söylediklerimizin hepsini ya kişiliğinde toplamış ya da tek başına gerçekleştirmiş. Çizgide sağlam bir anlatım dili kurmak, ilk çizgi roman tiplerinden biri olan *Amcabey*'i yaratmak, ilk günlük gazete çizerlerinden biri olmak, ilk karikatür sergilerinden birini açmak, ilk karikatür albümlerini yayımlamak, ilk çizgifilm denemesini yapmak, bunların arasında. (Bunlar içinde bir «ilk kadın karikatürcü» olmak yok, onun da öğretmenliğini yapmış!) Cemal Nadir duyarlı bir sanatçı, kıvrak bir çizgisi, keskin bir gülmecesi var. Ama bu sanata en büyük katkısı onun sevilmesine, benimsenmesine, yaygınlaşmasına çalışmış, bunu da başarmış olması. Yalnız bu bile adının Türk karikatüründen ayrı düşünülememesini sağlamaya yeterli. Bunlara genç karikatürcüleri özendirmesi, eğitmesi de katılınca yeri daha iyi beliriyor. Dönemin önde gelen başka bir sanatçısı da Ramiz Gökçe (1900-1953).

Türk karikatürünün üçüncü dönemi 1950'de başlıyor. Kimi yaratıcılarının 1940'ların ortasında, hatta başında karikatüre başlamalarına karşın yeni bir anlayışın ağırlık kazanması bu tarihten sonra. Türkiye'nin 2. Dünya Savaşı'ndan sonra dünyaya açılması ve her alanda liberalleşmesine koşut olarak basın yayın yaşamındaki canlanma ve çeşitlenme karikatüre de yansıyor. Türk karikatürü bu dönemde yenilenip, çağdaşlaşıyor, uluslararası alanda kendini kabul ettiren, sanatçılar yetiştiriyor. Yeni karikatür anlayışının en etkili olduğu dönem 1950-1960 arası. 1960'ların ortasından sonra etkisini yitirmesine karşın, bu anlayışın önde gelen temsilcileri yapıt vermeyi bugün de sürdürüyorlar. Ayrıca o dönemde oluşturulan düşünceler doğrultusunda karikatür yapan genç sanatçıların sayısı günümüzde de az değil.

Üçüncü dönemdeki en önemli değişim çizgide oluyor. Belli bir yalınlaşma sürecinden geçmiş olsa da ikinci dönem karikatürü anlatılanla ilgisi olmayan soba dibine kıvrılmış kediler, çatılardan sarkan nazarlıklar gibi pekçok arka plan ayrıntısıyla dolu. Yeni



Çizgiyle gülmece yapma sanatına bir örnek. Çizen Turhan Selçuk. (Kaynak: Turhan Selçuk, *Hiyeroglif*).



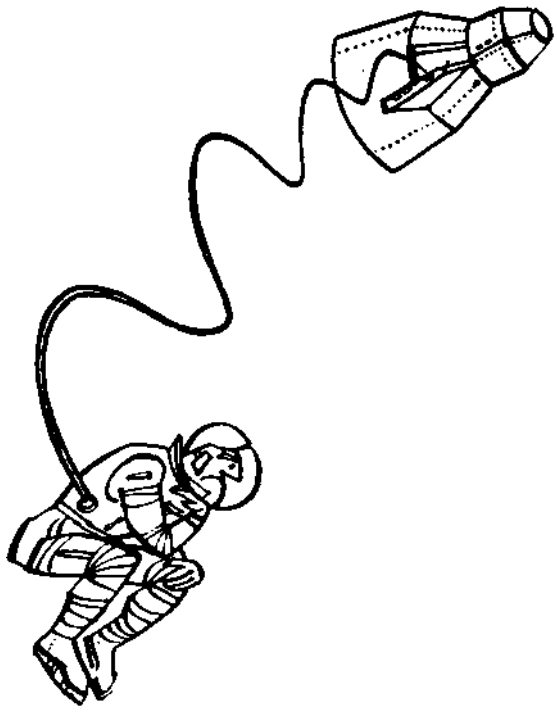
Karikatür güldürmez, düşündürür yaklaşımı örneklerinden. Çizen Ferruh Doğan. (Kaynak: Ferruh Doğan, *Bir Çizgide*).

karikatür neredeyse bir çırpıda denecek kadar hızla kendini bunlardan arındırıyor, gereksiz her ayrıntıyı çizimden çıkarıyor.Bu kolay bir şey değil, yalın bir karikatür çizmek de en az karmaşık bir karikatür yapmak kadar zor. Türk karikatürcüleri bu zorun üstesinden geliyorlar. Çizgide tutumlu olmak düşüncesi bir süre sonra karikatürün «..çizgiyle gülmece yapma sanatı..» olarak tanımlanmasına yol açıyor. Bu da daha ilerde karikatürü soyut bir anlatıma dönüştürüyor.

Çizgide görülen tutumluluğun bir benzeri de yazıda görülüyor. Gülmeceyi ileten yazı artık kendi başına bir fıkra değil, çizimi bütünleyen ve onunla bütünlenen, ancak çizimle anlam kazanan bir öğe durumuna geliyor. Yazısız karikatür öne çıkıyor. Dönemin belli başlı karikatürcüleri Turhan Selçuk (1922), Ali Ulvi Ersoy (1924) ve Ferruh Doğan (1932).

Bu dönemde de kimi ilkler var. Biri Türk sanatçılarının yurt dışındaki yarışmalarda kazandığı başarılar. Türk karikatürleri yabancı gazete ve dergilerde yayımlanıyor, albümlere giriyor, müzelere alınıyor. Türkiye'de de ulusal ya da uluslararası yarışmalar düzenlenmeye başlıyor. Bunların en bilineni Akşehir Nasrettin Hoca Şenliği Uluslararası Karikatür Yarışması. Karikatür sergileri de sıklaşıyor, çeşitleniyor.Karikatürcüler çizgi roman, canlandırma sineması, kitap resimleme, afiş, posta kartı, serigrafi, seramik, yontu gibi sanatları ve iletim ortamlarını anlatım araçları arasına katma denemelerinde bulunuyorlar. Sanatçılar ilk kez bu dönemde bir dernek çevresinde örgütleniyorlar. İstanbul'da bir karikatür müzesi açılıyor. Karikatürle ilgili ilk kuramsal çalışmalar da gene bu dönemde görülüyor.

1960'ların ortasında Türk karikatürü bir duraklama dönemine giriyor. Sanatçıların söyleyeceği yeni bir şey kalmamış gibi gözüküyor, daha önemlisi izleyici karikatüre eski ilgiyi göstermez oluyor. Bunun en önemli nedenlerinden biri karikatürü «.. çizgiyle gülmece yapma sanatı..» olarak gören anlayışın giderek daha soyut anlatımlara yönelmesi. «..Karikatür güldürmez, düşündürür..» gibi karikatürün doğasına ters düşen yaklaşımlar bunun sonucu ortaya çıkıyor. Elbette karikatür düşündürür, ama bunu güldürerek yapmak zorunda, işte bu göz ardı ediliyor. Karikatürcülerin 1960'ların başında Fransa gibi Batı ülkelerinin sanatçılarında görülen karamsarlıktan etkilenmeleri, onların «kara gülmece» adı altında yaptıklarını anımsatacak konulara yönelmeleri de etkenler arasında. Bir başka etken de uluslararası yarışmalar nedeniyle Doğu Bloku ülkeleri sanatçılarının ve yapıtlarının tanınması oluyor. Bu ülkelerde karikatür başka yönlere doğru gelişme olanağı bulamadığından oldukça soyut ve sözde evrensel konulara yönelik. Çizimlerinde ise en rafine grafik anlatım tekniklerini kullanmakta. Yarışma ve sergilerde etkili olan bu anlatım gazete ve dergilerde basılmaya her zaman uygun değil. Karikatür izleyicisi kendine uzak evrensel bunalım konularını ele alan, bunları grafik okunurluğu zor soyut anlatımlarla ileten, gülmeye hazırlanırken



Soyut simgelere dayanan karikatür anlayışına bir örnek. Çizen: Ali Ulvi Ersoy. (Kaynak: KD, *Başlangıcından Bugüne Türk Karikatürü*, 1971).

kendisine çatık kaşla «..düşün bakiim..» diyen bu karikatüre yavaş yavaş sırt çeviriyor. Konu bulamayan kimi karikatürcüler tarafından «gazetelerden»; «basından» başlığı ile iyice dejenere edilen güncel konuları karikatürize etme yaklaşımının da buna katkısı oluyor. Bunalımdan çıkmak için karikatürün kendini yenilemesi gerekiyor.

Bu da 1970'lerin başında kendini göstermeye başlıyor ve Türk karikatürünün günümüze kadar gelen dördüncü dönemini oluşturuyor. Bu dönemde karikatür o zamana kadar görülmeyen bir yaygınlık kazanıyor. Karikatür yapan ve izleyenlerin sayısı inanılmaz boyutlara ulaşıyor, öyle ki karikatür pek çok kişi için bir anlatım, dışavurum biçimi, bir doyum, boşalım aracı durumuna geliyor. Eskiden birkaç ünlü ad dışındakilerin yapıtlarına yer vermeyen dergi ve gazeteler genç kuşak karikatürcülerinin çizimleriyle dolup taşmaya başlıyor. Gülmece dergileri çoğaldığı gibi gazete ve dergiler

Son dönemin sevilen çizgi romanlarından biri: *Avanak Avni*. Çizen: Oğuz Aral. (Kaynak: *Gırgır* sayı 658, 1985).

de gülmece ekleri veriyor. Sergi açma, dergi çıkarma gibi girişimler büyük kentlerin dışına da taşıyor. Karikatüre ilgi o düzeye geliyor ki, ünlü bir karikatürcünün «..eskiden tutukevlerinde ozan yetişirdi, şimdiyse karikatürcü yetişiyor..» sözleri ilginç bir gerçeği yansıtıyor. Bu da 13 Şubat 1986'da İstanbul'da açılan dünyanın ilk tutukevlerinde çizilmiş karikatürler sergisiyle kanıtlanıyor bir bakıma.

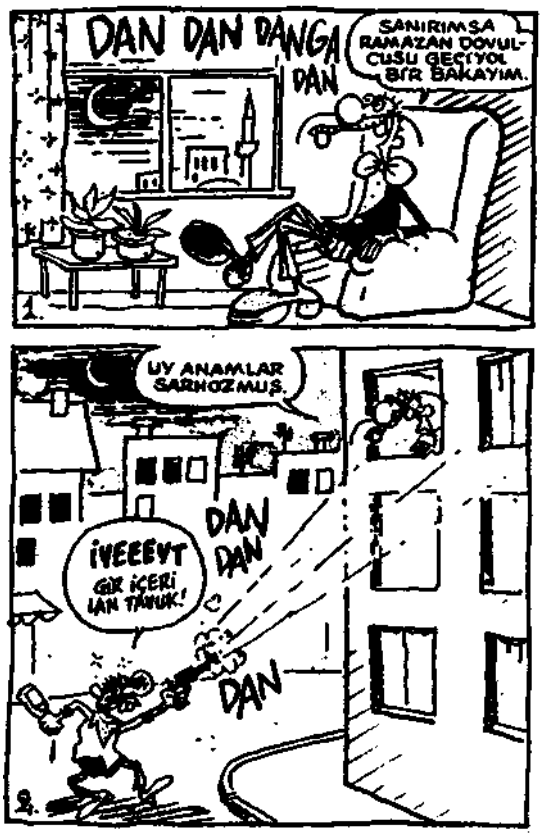
Dönemin özellikleri arasında soyut anlatımdan uzaklaşmak var. Bu da insan figürlerinin abartılı çizilmesine karşılık çevrelerinin ve arka planların daha gerçekçi çizgilerle verilmesiyle sağlanıyor. Böylece soyut karikatürün, biraz da evrensel olma kaygısıyla neredeyse hepten boşladığı arka plan, yeniden kullanılmaya, hatta yerel, yöresel olma amacıyla bilinçli olarak vurgulanmaya başlıyor. Dönem anlatım araçları açısından da çeşitlilik gösteriyor, tek karikatürden çizgi romana değin çeşitli türler deneniyor, özellikle kısa çizgi romandan (buna çizgi öykü de diyebiliriz) yararlanılıyor. Böylece Türk karikatürü bu dönemde çizgi romanın kimi anlatım tekniklerini kullanmaya büyük ağırlık veriyor. Alt yazı neredeyse tümüyle kayboluyor, konuşmalar balonlara konarak çizimin içine yerleştirilmeye, onun bir parçası olarak düzenlenmeye başlıyor. (İlginçtir, ilk karikatürler de konuşma balonlarını kullanmışlar. Bunların çizgi roman tarafından benimsenmesi daha sonra olmuş.) Etkilenme bu kadarla da kalmıyor. Daha canlı, çarpıcı çizimler, daha göz alıcı renkler kullanılıyor, hatta çizgi romandakilere benzer ünlem sözcükleri karika-

Son dönem karikatürünün anlamsız - soyut gülmece anlayışına bir örnek: *Hayvan - Larus* dizisi. Çizen: Hasan Kaçan. (Kaynak: *Fırt*, sayı 483, 1985).

türe giriyor. Bunlar karikatürün, zamanına ayak uydurmasına yardımcı oluyorlar. Çığ gibi büyüyen ilgi biraz da bu etkileşimden kaynaklanıyor.

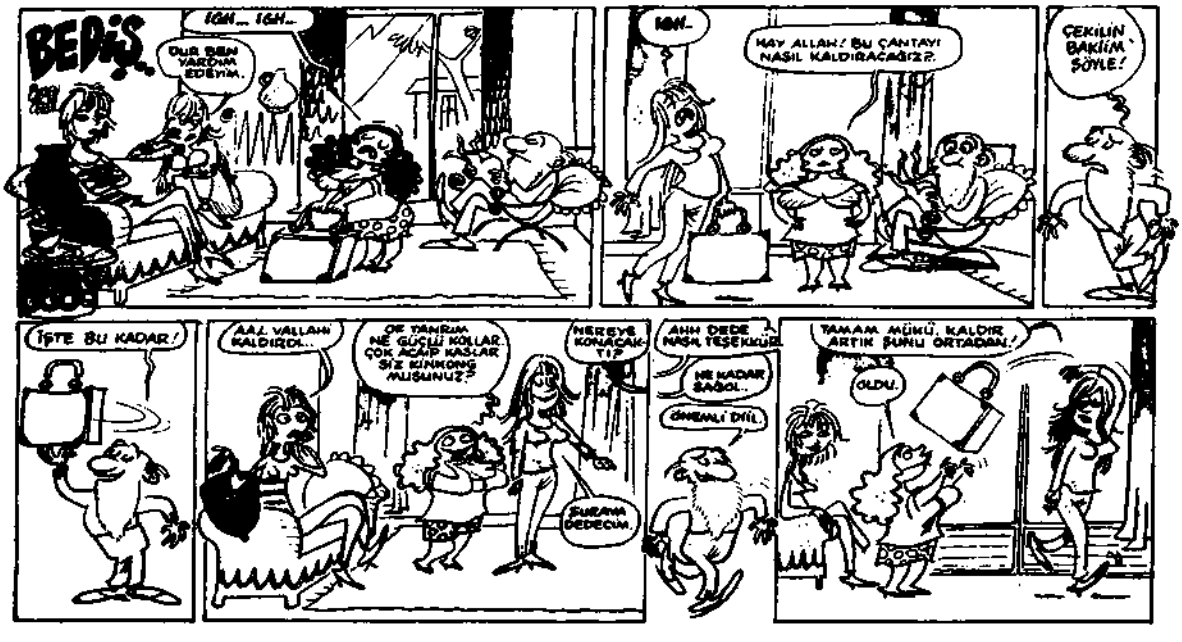
Dönemin özelliklerinden biri de iki imzalı ortak yapımlar. İlk iki dönemde karikatürcülerin, özellikle yayıncılardan gelen öneriler doğrultusunda karikatür çizdikleri biliniyor. Üçüncü dönem de ise karikatürcüler artık kendilerine karışılmasına izin vermiyor, sanatlarını kişiselleştiriyorlar. Onun için daha önceki dönemlerin karikatürlerinde benzer yanlar, belli bir biçem yakınlığı gözlenebilmesine karşın, bu dönemde her karikatürcünün ayrı bir çizgisi, kişisel anlatım biçimi oluşmuş. Ama bunun sakıncaları da yok değil. Konu bulamayan iyi bir çizerden ya da çizgisi zayıf bir gülmececiden yararlanma olanağı olmuyor. Dördüncü dönem bu konuda daha geniş düşünüyor, bir çizgi roman çalışma biçimi olan yazar-çizer ortak yapımlarına yer veriyor. Bu da kimi zaman ortaya ilginç ürünler çıkarıyor. Gene bu dönem gülmecede yazılı anlatıma ağırlık vermekten de çekinmiyor, gerekli gördüğü yerde ondan yararlanıyor.

Yeni dönemin ve anlayışın mimarı Oğuz Aral (1936) aslında üçüncü dönemin en genç çizerlerinden. Karikatüre çok erken başlamış olduğu için üçüncü dönemin her aşamasına katılmış. Türk karikatürünün bir duraklamaya girişini yaşamış, bundan kurtulmanın yeni bir şeyler yapmaya bağlı



Son dönem karikatüründeki ortak yapımlardan birine örnek: *Muhlis Bey* dizisi. Yazan ve çizenler: Behiç Pek ve Latif Demirci. (Kaynak: *Gırgır*, sayı 667, 1985).

Son dönemdeki başarılı çizgi romanlardan: *Çılgın Bediş*. Çizen: Özden Ögrük. (Kaynak: *Gırgır*, 660.)



olduğunu düşünmüş. Karikatürü yalnız o şifreyi çözmeyi bilenlere değil, herkese seslenebilen bir sanat yapmayı amaçlayan düşüncelerinin kimini yönetimini üstlendiği *Gırgır* adlı gülmece dergisinde gerçekleştirerek karikatürün yeniden sevilen, aranan bir sanat olmasını sağlamış. Başarılı karikatürcülüğüne katılan bu özellik onun Cemal Nadir Güler'den sonraki en etkileyici ad olmasını sağlıyor. Genç karikatürcüleri özendirmesi, onları yetiştirmeye çalışması da büyük ustayı anımsatan başka bir yanı. Dönemin çok sayıdaki karikatürcüsü arasında Oğuz Aral'ın kardeşi Tekin Aral (1941), Hasan Kaçan (1957), Behiç Pek (1957) ve Latif Demirci (1961) öne çıkanlar arasında. Özden Ögrük (1955) ise dönemin (belki de bütün dönemlerin) en başarılı kadın çizerlerinden biri.

Daha önce de söylediğimiz gibi bu deneme karikatür sanatını konu almakta, o nedenle gülmece dergilerine ilişkin bilgi içermiyor. Bir sanatın gelişmesini kullandığı ortamdan bağımsız olarak ele almak da bir yaklaşım sorunu. Ama karikatürün en çok kullandığı ortam da gülmece dergileri, hatta kimi zaman bunlardan biri belli bir gelişmenin odağı oluveriyor. İşte biraz önce sözü geçen *Gırgır* böyle bir dergi. 1960'ların sonunda günlük bir gazetenin gülmece köşesi olarak çıkmaya başlayan bu dergi, 1972'den bu yana haftalık olarak yayımlanıyor. Dördüncü dönem Türk karikatürünün (ve bu döneme özgü gülmece anlayışının) merkezi olarak her çalışmaya sahne olmuş. *Gırgır*'ın en önemli katkısı çoğunluğu gençlerden oluşan okuyucularıyla kurduğu yakın ilişki sonunda ortaya çıkıyor: Tüm yurt düzeyindeki genç karikatürcüleri çizmeye özendiren, karikatürün tutukevlerine girecek kadar yaygınlaşmasını sağlayan işte bu ilişki. Karşılığı, *Gırgır*'ı daha önce hiçbir gülmece dergisinin düşleyemeyeceği bir aranırlık düzeyine yükseltmek oluyor; yalnız Türkiye değil, dünya çapında da bir rekora ulaşılıyor: *Gırgır* ABD'de yayımlanan *MAD*'den ve SSCB'de yayımlanan *Krokodil*'den sonra tirajı en yüksek olan üçüncü gülmece dergisi. Pek çok taklidi var. Yeni anlayışa ayak uyduramayan eski dergiler kapanıyor, *Gırgır* taklitlerinin de yaşamı pek uzun olmuyor.

Buraya kadar anlatılanlardan şöyle bir sonuç çıkarılabilir: Türk karikatürü genel olarak başarılı olmuştur. İlk ürünlerini görece kısa bir süre önce vermiş olmasına karşın, bugün *nitelik* ve *nicelik* bakımlarından çok ileri bir noktadadır. Hem kendisini uluslararası alanda kanıtlamış pekçok sanatçıya, hem de başka koşullar altında bunu iki katına çıkarabilecek gizil güce sahiptir. Gerek onu ileten yayın sayısı, gerekse bunları izleyen okuyucu sayısı başka hiçbir sanatla karşılaştırılamayacak düzeydedir.

Gerçi Akşehir yarışmasının kaldırılması, Karikatür Müzesi'nin kapatılması gibi geri dönüşler de yaşandı, ama bunlar karikatürün dışında, gelip geçici kararların yarattığı durumlar. Aslında, bugün artık Türk karikatürünün özleyeceği bir şey yokmuş gibi gözüküyor.

Ama tam da öyle değil. Karikatürümüzün gerçekte önemli sorunları var, bunları çözümleyemezse gene bunalımlı dönemlerle karşı karşıya kalabilir.

Bu sorunlardan biri Türk karikatürünün geçirdiği gelişmeye karşın henüz bir eleştiri ortamından yoksun olması. Böylesine ilgi duyulan bir anlatım biçimi için bu gerçekten şaşırtıcı. Evet, karikatür artık bir sanat sayılıyor, dergiler, gazeteler ona yer ayırıyorlar. Ama karikatürün gelişmesine, kuramsal temellerine, yani onun ne olduğuna ve ne olması gerektiğine ilişkin, va da sanatçıları, yapıtları eleştirel gözle ele alıp inceleyen sürekli çalışmalar yok. Bugüne kadar karikatürle

ilgilenme uluslararası bir başarı, bir kitabın yayımlanması, bir serginin açılması türünden haberleri iletmekten ileri gitmemiş. Yüzeysel bir biçimde Türk karikatürünün genel görünümünü sergileyen derlemeler var. Arada sırada kısa vadeli gözden geçirmeler, bir kerelik incelemeler de olmuyor değil. Belli görüşler doğrultusundaki yayınlarda karşı düşüncedekileri eleştiren yazılar da çıkıyor. Ama bunların büyük bir çoğunluğu özensiz, yetersiz, hatta bilgi yanlışları içeriyor. Bunları gerçek bir eleştiri saymak olanaksız.

Bu biraz da bu sanatın yapısından kaynaklanıyor. Karikatürün yayın ortamı gülmece dergileri. Onlar güncel olmak, güldürücü, eğlendirici olmak kaygısıyla bu tür «ciddi» konulara yer vermiyorlar. Gazetelerle sanat dergi-

leri ise karikatürün yayın ortamı değil. Yani salt karikatür için alınmıyor bunlar. Sözgelimi, şiirle ilgilenen biri bir yazın dergisinde şiirlerin yanısıra şiirin tarihine, kuramına, eleştirisine ilişkin yazılar da bulabilirken, karikatürle ilgilenen biri karikatür dergilerinde ya da öteki sanat dergilerinde böyle bir şey bulamıyor.

Uluslararası alanda bu denli başarı sağlamış bir sanatın eleştiri ortamını oluşturma görevi biraz da sanat dergilerine düşüyor. Bu dergiler nasıl müzik, tiyatro, sinema gibi sanatlara belli oranlarda yer ayırıyorlarsa, karikatüre de yer ayırmalıdırlar. Ancak belli bir sürekliliğin sağlanmasından sonra nitelikli yazıların çıkması beklenebilir.

Türk karikatürünün bir başka önemli sorunu da eğitim. Bu alanda çalışan sanatçıların sağlam bir eğitim temeline dayandığı söylenemez. Başlangıcından günümüze değin, yukarda önemli katkılarından söz ettiklerimizde içinde olmak üzere, karikatürcülerin büyük çoğunluğu *alaylı* kişiler, yani kendi çabalarıyla, deneye yanıla belli bir düzeye gelmişler. Evet, karikatürü okulda öğretme olanağı yok. Bütün sanatlar için geçerli bu söz. Ama resim, heykel ya da grafik sanatlar eğitimi, bu gerçeğe karşın sürdürülüyor. Resim, heykel ya da grafik sanatlar eğitimi veren yüksek okulların, karikatürü özgün bir yaratı alanı gibi görmemeleri bir eksiklik. Ortaeğitimin de yeterli bir çizim deneyimi kazandırdığı söylenemez. Dergilerin bu sanata özenen genç çizerler için ayırdıkları köşelerden şöyle yapın, böyle edin demeleri de yetersiz. Bu tür öğütlerin sınırlı kalması, aynı şeyleri yinelemesi kaçınılmaz. Bütün bunlara, yalnız karikatür değil, genel olarak grafik sanatlar alanındaki yayınların çok az (ve pahalı) olması da katılınca, karikatürcü olmak isteyen biri için, gülmece dergilerinde çıkan karikatürlere bakarak kendi kendini yetiştirmeye çalışmaktan başka bir seçenek kalmıyor.

Gülmece açısından eğitim daha da sorunlu. Keskin bir gülmece yeteneğinin gelişmesi biraz da genel kültür düzeyine bağlı. Bu sağlanmadan sanatçıların kendilerini yenilemeleri çok güç. Küçük başarıların yinelenip gitmesi bu yüzden. Böyle bir durumun uzun vadede karikatürü olumlu yönde etkileyeceği düşünülemez. Kısacası, karikatürün sağlam bir eğitim temeline oturtulması gerekiyor.

Türk karikatürünün başka bir önemli sorunu da içe kapanıklığı. İlk iki döneminde karikatür başlangıç ve yerleşme aşamalarında, yabancılarla karikatür alışverişinin sınırlı olması doğal. Ama Türk karikatürünün uluslararası alana açıldığı üçüncü döneminden sonra da bunun yetersiz oluşunu anlamak güç. Gülmece dergileri yıllardır ya niteliksiz yabancı karikatürler yayımlıyorlar, ya da onları (özellikle de yazılarını değiştirerek) kullanıyorlar. Son zamanlarda ise karikatürle uğraşanların çoğalması dış kaynaklı karikatürlerin neredeyse hepten yok olmasına neden olmuş durumda. Kitap biçiminde tek tük yayınlar oluyorsa da bunların etki alanı dar. Karikatürcüler belki uğraşları gereği yabancı örnekleri izliyorlar, ama bu yeterli değil, izleyicilerin de o örnekleri bilmesi, en azından yanlış tanımaması gerekiyor ki, karşılaştırma ve seçme yapabilme olanakları olsun. Her sanatta olduğu gibi, karikatürde de içe dönüklük bir sağlıksızlık belirtisi. Türk karikatürü bugün eriştiği düzeyi korumak istiyorsa yabancılarla dengeli bir alışveriş ortamı kurmak, yeni etki ve esin kaynaklarına kapılarını açık tutmak zorunda. □

GÖÇ - YENİ - YABANCI

Timur Selçuk

Bundan böyle her ay birlikte olmayı umarak yazımıza başlayalım.

Birçok kez, yazılarda ya da söyleşilerde olsun, değinmeden edemediğimiz, ancak genişletme olanağı bulamadan geçtiğimiz bir konuyla başlayalım: «ARABESK MÜZİK». Bizden önce Arap ülkelerinden bazılarının bu tür müziği geliştirdiklerini biliyoruz. Özellikle Bağdat radyosundan dinlediğimi anımsıyorum. O ülkeye özgü, yerel sazlarla, Batı sazlarının karışımı çok dikkatimi çekmişti o günlerde (yıl 1955). Kanun, ut vb gibi sazların, keman, violonsel, piano ve ritm sazlarla karışımı... Sonraları elektronik aletlerin de devreye girmesi — org, elektro gitar gibi ... Sanırım «arabesk» tanımlaması, bize bu tür müziğin kaynağını gösteriyor. Bir süre sonra halkın diline yerleşiyor ve bir müzik türü ismi oluyor.

Lübnan, Irak, İran, Suriye gibi ülkelerde bu müzik türünün ilk ürünleri o ülkelerin yabancı sermaye ile ilişkilerinin hangi dönemine rastlıyor? Basın ve radyo ile yabancı sermaye özendirme silahını kullandığına göre, müziğin içindeki bu Batılılaşma özlemi gökten zembille inmiş olamaz. Adı geçen ülkelerin 1955 döneminde sosyal, politik, ekonomik konumlarını bu açıdan incelemekte yarar var kanısındayım.

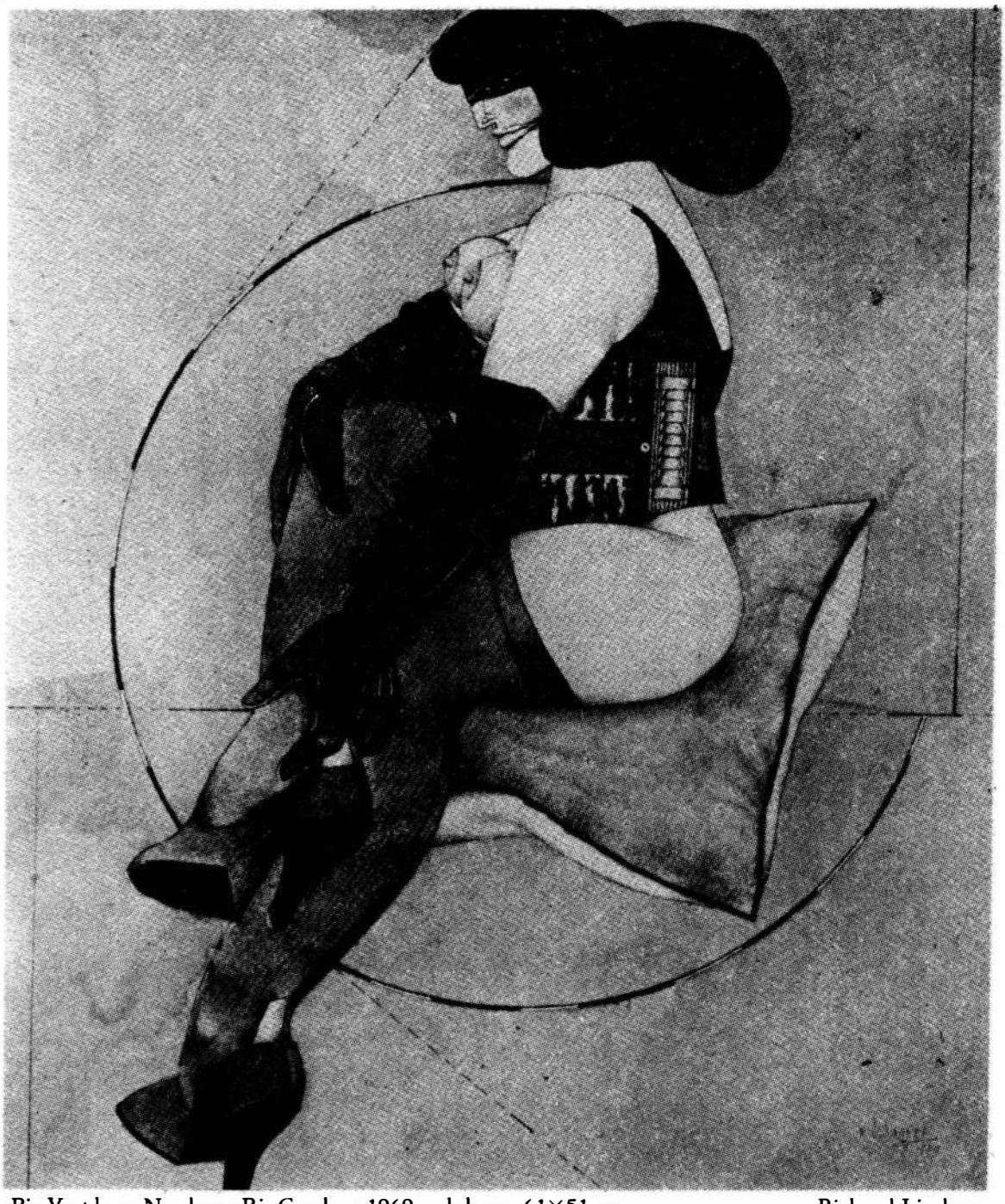
Bu küçük saptamadan sonra bize bakalım. Divan müziğinin öz ve biçim değiştirerek eğlenceye yönelik bir duruma gelmesinin ilk belirtileri acaba ne zaman? Kanımca 1950'de başlayan yeni politik dönemle birlikte. Divan müziğinde «GAZİNO» kültürünün başlaması o döneme rastlar. 1950'ye kadar «gazino mantığı», gündüzleri içkisiz çay bahçesi, geceleri ise büyük otel, kulüp gibi yenen yemekten sonra dikkatle izlenen bir dinleti şeklinde. Daha az gelirli halk, sevdiği sanatçıyı bahçede dikkatle dinlerken, dönemin burjuvazisi de aynı sanatçıyı, aynı dikkat ve saygıyla daha görkemli bir ortamda dinleyebiliyor. (M.N. Selçuk Salacak Bahçesi'nde, Belvü Bahçesi'nde, Küçük Çiftlik Parkı'nda ya da Sarıyer Beyaz Park'da gündüz konserleri veriyor. Gece konserleri ise Suadiye Gazinosu, Cercle d'Orient, Caddebostan Gazinosu gibi yerlerde. Örnekler çoğaltılabilir.) Şöyle düşünebilir miyiz? Değerli bir sanatçıyı dinleyebilme açısından, dar gelirliyle varlıklı arasındaki mesafe daha az sanki. Müzik konusunda sanki bir kültür ortaklığı var. Aynı değerli sanatçıları sevmek, dinlemek, anlamak. Sanki dar gelirliyle varlıklı, bu anlamda kapı komşusu. Yani ortak anıları, duyguları, davranış biçimleri var. Kentte yaşayan dar gelirliyle varlıklıdan söz ediyorum.

1950'den başlayarak bu komşuluk ya da ortaklık, uzaklaşmaya, yabancılaşmaya başlıyor. Her dönem kendi burjuvazisini oluşturuyor. Peki oluşan bu yeni burjuvazi, yeni bir halk tipini gündeme getirmiyor mu? 1950 öncesi görgülü-varlıklı ya da tahsilli-görgülü-varlıklı insanlar. Aynı dönem örf ve âdetlerine bağlı, saygılı, dikkatli, kanaatkâr memurlar, küçük esnaf ve henüz sayıları az olan işçiler. 1950 sonrası atılımlara açık Türkiye. Gerek büyük kentlerin, gerekse küçük kent ve kasabaların bünyesinde başlayan atılımlarda yer kapma savaşı. Yeni işyerleri ve yeni işçilerin doğurduğu dalgalanma. Ve dalgaların vurduğu büyük kent kıyıları. Yeni burjuvazinin çabuk ve çok büyümek mantığı, dar gelirlinin yeni bir umutla var olma heyecanı. İş ve insan anaforunda, kültür, örf, âdet, eğitim gibi kavramların öneminin azalması. Her türlü yenilik bir hazır-

lık gerektirir. Maddi manevi kullanılacak yeni değerler, eğer varsa, artı eksileriyle bilinmek durumundadır. Yaşarken öğrenilecek olanlar artı edinimlerdir. Kafası göçebe olan bir insan, betonarme tekniğiyle yapılmış, elektriği, suyu, asansörü, merkez ısıtma sistemi olan bir yerleşik düzene geçtiğinde evvela karısını, çocuğunu dövmeye başlar, sonra komşularıyla kapışır, daha sonra da yöneticiye aidat ödemez. Apartmanın ortak giderlerine katılmazsa, o insan, insan beyninin ürünü olan bir teknolojiden yararlanmaya hazır değil demektir. Teknoloji ve halka maledilmesi, insanla beraber olmalı. İşte bütün bu sıkışık, sıkıntılı, yeni ama yabancı ortamlarda toplumsal gelgitler kişileri yoğun bir biçimde etkiler. Talepler, davranış biçimleri, yemek yemekten, gezintiye konuşmaya kadar her şey yoğun bir «YENİ-YABANCI» durumdadır. Bu yeni yabancı durumun motoru «GÖÇ»tür, kanımca. En geniş anlamıyla kültürde göç ya da kültürün bir bölümünün göçmesi (örfler, âdetler). Dinde göç (inanç kavramının mistik değerini yitirmesi, dinsel profilin azalması). İnsanda göç, önce köyden kente, sonradan ülkeden ülkeye. Her göçle birlikte yazımızın başında sözünü ettiğimiz komşuluğun uçurumlaşması. Sınıf ve ara sınıfların netleşmesi. Kanımca arabesk müziğini GÖÇ-YENİ-YABANCI doğrultusunda ele almak az hatalı bir yol olur. Köyden kente, gecekonduya gelen kişi artık köylü değildir, kentli de değildir. Müziği köydeki müzik değildir, kentteki müzik onun değildir. Müzikte bir biçimde kendini bulmak ister. Yoksa kaybolur, boğulur. İşte bu gereksinme, müzikal olarak yeni kişiliğini belirleme isteği yeni müziği doğurur. Dinlediğinde kendinden bir şeyler olacak, ama bu «kendinden» yeni ve değişik bir şey olacak. Tabii ki bu yeni ve değişik şey ona yabancı gelecek, bazı sesler, bazı müzik aletleri, yer yer ezgiler, yer yer sözlerdeki farklılık, gene de ahbaplık kuracağı kadar bir tanıdıklık onun için yeterli olacak. Çünkü artık doğup büyüdüğü yerde değil, başka bir yerdedir. Maddi ve manevi varlığıyla Göç'ü yaşamaktadır.

Arabesk müzik tanımlamasında karamsarlık tayin edici değil, ikinci derecede önemli bir belirlemedir. Göç kendi içinde yalnızlık, kuşku, ümit gibi durumları barındırır. Bu bağlamda göç edenin zil çalıp oynaması beklenemez. Değişik bir dinsel yaklaşım da tayin edici değil, talidir. Kaderimi felek çizdi, bu kötü kaderden dolayı ona isyan ediyorum. Boyun eğilen Allah, her şeye kadir, şükredilen Tanrının yerine, kader sözcüğünün içindeki Allah. «Bana niye vermedin»deki isyan. Biraz «milli piyango» yaklaşımı. Halk müziği, Divan müziği ve Hafif müzikteki aşk teması, yok denecek kadar azdır. Çok çarpıcı bir nokta. GÖÇ-YENİ-YABANCI fırtınası, kişilerin karşı cinsle olan duygu ve davranışlarını ne ölçüde etkiliyor? Doğum oranlarının sağlıklı bir gösterge olacağına inanmıyorum. Doğurganlığın dışında, kadınla erkek arasında, önceden olmayan duygu değişikliklerinin yeni yaşama ortamında kendini gösterdiğini şarkılardan çıkarabiliriz. Bu da karamsarlık, kader gibi ikinci dereceden bir tanımlamadır.

Bütün örneklerde şarkı formu hâkimdir. Bu biraz yayılmış bir şarkı formudur ama gene de odur. Alışılmıştan uzun müzikli bölümler vardır. Ben bunu biraz da çok konuşan bir sarhoşun, bir süre sonra ağzını bıçak açmamasına benzetiyorum. Yani sağlıksız olmaya meyilli, bir özel ruhsal hal diyebilir miyiz? Aynı şekilde şarkı sözlerinin telaffuzundaki değiştirme ya da abartmaları gene sarhoş ya da hasta bir insandaki konuşma bozukluklarını açıklamaya bir işaret sayabilir miyiz? Sesin bir duygu aktarımı aracı olarak kullanımındaki büyük sessizlikler, boyun eğmiş, sakin, esrarlı okuyuş ya da baştan sona kriz halinde bir isyan, feryat, çığlık. Ya da bir halden diğerine sıçrayışlar. Bunalım geçiren insanların çeşitli halleri kısacası. Makamların alışılmışın dışındaki, karışık, düzensiz seyir biçimleri. Bu noktada gelenekten kopukluk. Sadece malzeme ahpaplığı. Ritmsizlik ya da çok hareketli olma hali (ritm sazların aniden hareketlenmesi). Müzikal bir taşikardi. Örnekleri çoğaltabiliriz. Yeter ki şeytan üçgenimizi göz ardı etmeyelim. Türkiye koşullarında göç eden kişilerin dar gelirli emekçiler olduğunu düşünürsek, arabesk müziğin üretim ortamının emekçi kesim olduğunu söyleyebiliriz. Doğru sahip



Bir Yastık ve Nerdeyse Bir Çember, 1969, suluboya, 61×51 cm Richard Lindner

çıkılmış hiçbir kişi, topluluk ya da sınıf, kendiliğinden, kötüyü, zararlıyı, ya da az zararlıyı yaratmaz. İnsan olmanın doğal bir parçası olan iş, mesken, eğitim, sağlık, beslenme gibi sorunlarını çözümleme derecelerine göre toplumlar GÖÇ-YENİ-YABANCI ve bunun yan ürünleri olan arabeskleri yaşarlar.

Aydın kesimde yer yer bu müziğin dinleniyor olmasına gelince, tek sesli müzikten çok sesli müziğe geçiş sancılarını altmış bu kadar yıldır çeken toplumumuzda, aydınımızda müzik konusunda zaman içerisinde birçok gerçek yerli yerine oturacaktır.

Son söz olarak, ülkemiz yeni arabeskleri yaşıyor ve yaşayacak diyebilir miyiz? Her alanda çarpıcı ama yerine yabancı öyle kişiler toplumları yönlendirmeye çalışıyorlar ki, bu kişilerin bir göç sonucu o yerlere geldiklerini düşünmeden edemiyor insan. Dostlukla. □

TANGOLAR

Yavuzer Çetinkaya

Seine ırmağı kıyısında yürüyoruz iki arkadaşla. Ben ertesi gün memlekete dönüyorum. Onlar orada kalıyorlar. Ne zaman memlekete döneceklerini bilmeden. Ben dönüyorum. Onlar kalıyorlar. Seine ırmağı sakin akıyor. Gökte delicesine bir mehtap. Seine ırmağına yansıyor mehtap. Su ve mehtap birleşmiş. Memleketin birinde, memleketimizde de birleştiği gibi. Mesela Boğaz'da. Boğaziçi vapurlarının, akşam yorgunluğuyla, yakamozlarında mehtabı sürükleyerek yanaştığı iskelelerden birine yakın otururlardı arkadaşlarım. Paris köprülerinden birinde durup mehtabın yansımasını izlerlerken neleri düşündüklerini çok iyi biliyorum. Ne yapayım? Ben memlekete dönüyorum. Onlar kalıyorlar. Söylenebilecek sözlerin en anlamsızını doğuruyor vicdan azabım. «Aldırmayın» diyorum. «Burası da güzel. Mehtap her yerde güzeldir. İnsan hayatı içinde taşır. Aldırmayın.»

Mehtabın tüm seslerini yıkadığı geceyi bir çağlık yırtıyor. «Başın öne eğilmesiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiii.....n

Aldırma gönül aldırma
Ağladığın duyulmasın
Aldırma gönül aldırma»

Bir çığlık üç çığlık oluyor. Gözyaşları sayısız. Hem ağlıyoruz, hem söylüyoruz. Seine ırmağının suları duvarları yalıyor dalga dalga. Mehtaplı gökyüzü deniz gibi oluyor. Dertler şaha kalkmış bizi boğazlarken çığlık çığlığayız. Ama biliyoruz görecek günler var daha. Hayır bilmiyoruz. İstiyoruz daha görecek günler olmasını. Deli gibi istiyoruz. Deli gibi istiyorlar arkadaşlarım o günleri ve o günler geldiğinde memleketi görmeyi. Sonra susuyoruz. Suskun ayrılıyoruz. Onlar orada kalıyorlar. Ben memlekete dönüyorum. Suskun.

Her ayın on dördü dolunay olduğunda ve mehtap bulutsuz gecelerde Boğaz ile buluştuğunda ben artık ne zaman buluşabileceğimi bilemediğim arkadaşlar için aynı şarkıyı mırıldanıyorum. Yalnızca mırıldanıyorum. O kadar.

Mırıltılarıma günlerden bir gün bir tango karışıyor. Geçenlerde. Fernando Solanas'ın *Tangolar* filmi, üstünde şarkı söylediğimiz Paris köprülerinin altında, gri ve yağmurlu bir gün tango yapan iki kişi ile başlıyor. Adımları çığlık, adımları çılgın iki Arjantinli sürgün. «Işık kenti» diye bilinen Paris gri mi gri. Zaten tüm film boyunca bir kez bile güneşi göstermiyor Solanas. Sürgünlük, güneşi ve ışığı söndürüyor.

Sonra Maria'yı tanıyoruz. Annesi Mariana ve Juan Dos'u hemen ardından. Mariana, Arjantin'de ünlü bir oyuncu, Juan Dos da ünlü bir besteci iken 1976'da Paris'e göç etmek zorunda kalıyorlar. 1976? Arjantin?

Arjantin bir Güney Amerika ülkesi. Dünyanın yüzölçümü açısından sekizinci büyük ülkesi. Şu anlarda otuz milyon civarında, çoğunluğu İspanyol ve İtalyan kökenli bir halk. Dili İspanyolca. Başkenti Buenos Aires. Tarıma bağlı bir ekonomi. Sömürgecilerin egemen olduğu üç yüz elli yıllık bir süreçten sonra 1853'te Federal Cumhuriyet'e dönüşüyor. Sonra göçmenlere ve yabancı yatırımlara bağlı bir gelişme süreci. Biraz savaşlar, biraz darbeler. Sonra yoksullara dayanan bir politikacının, Juan Peron'un,

1946'da iktidara gelmesi. Amerika Birleşik Devletleri ve İngiltere'den bağımsız bir dış politika çabası. Reformlar. Sonra 1950'li yıllarda ekonomik bunalım. Ordu ve Kilisenin Peron düşmanlığı. 1955'de beklenen darbe. Peron İspanya'da sürgünde. Değişik generaller darbeler sonucu iktidarda. 1973'e değin bu böyle sürerken, o yıl seçimlerle başa geçen Cumhurbaşkanı Campora yerini bir yıl sonra ölecek olan Peron'a devrediyor. 1974'te kocasının ölümüyle İsabelle Peron başkan. Ama 1976'da General Videla bu bayan başkanı deviriyor ve iktidar oluyor. İşte Arjantin, işte 1976.

Mariana ve Juan Dos, Paris'e bu nedenle göç ediyorlar. Taaa Malouines Savaşı'na kadar başta kalıp, iki yıl önce gerçekleştirilen seçimlerle başa geçen sivil yönetimce ömür boyu hapse mahkûm edilen generallerden biri Videla. Bu askeri yönetim sırasında insanlar tutuklanıyor, sorgusuz sualsiz yok oluyorlar ortalıktan. Bu yitiklerin anaları, bacıları, her hafta Mayo Alanı'nda, ellerinde resimler dönenip duruyorlar, baskılara, saldırılara aldırmadan. Yönetime karşı olanlar, ya kayıp, ya sürgünde.

İşte Mariana ve Juan Dos yok olmamak için sürgünü seçiyorlar. Ama köklerden yoksun kalmak da bir anlamda yok olmak. Özellikle sanatçılar ve halktan yana politikacılar için. Mariana ve Juan Dos, ülkelerinde yok olmaya, kaçarak direnmişken, sürgünde yok olmamak için, tek silahları, sanatları ile direnmeye karar verirler. Bir gösteri yapacaklar ve acılarını, özlemlerini, sevgilerini, giderek kendileri ile daha az ilgilenmeye başlayan, sürgündeki çevrelerine anlatmaya çalışacaklardır.

Arjantinli olup da insan, bizim yaptığımız gibi türkü çığıramaz ya! Tango söyleyecek, tango oynayacaktır. Belli bir bütünlüğü taşıması gereken bu gösterinin belkemiğini de, hâlâ Arjantin'de yaşamakta Juan Uno adlı yazar sağlayacaktır. Yani metin Juan Uno (Juan Bir), bağdar Juan Dos (Juan İki). Bu metinler gösterinin ilk provaları sırasında çeşitli yollardan, peçeteler, tuvalet kâğıtları, sigara paketi yaldızları üzerine yazılı olarak, diktatörlük sırasında paramparça olmuş Arjantin kültürü gibi bölük pörçük gelecektir. Traji komik bir diktatörlüğün öyküsünü anlatmak için Arjantinliler doğal olarak ne traje-di, ne de kome-di, bir tango-di gösterisi düzenleyeceklerdir. Çünkü ölümü simgeleyen diktatörlüğe ve sürgüne karşı aslolan yaşamdır ve yaşam Arjantinli için tangodur. Bir ölüm kalım savaşımıdır sanki bu gösterinin hazırlanması. Arjantinli sanatçıların kendilerine yol göstermek için seçtikleri bir Fransız yönetmen ve Fransız tiyatro sahipleri bu savaşımın ne duygusuna, ne tartımına ayak uydurabilirler. Sanatın ölüme meydan okumak olmadığını biçemci yaklaşımıyla kavrayamayan yönetmen, tangoyu yalnız iki adım sağa, bir adım sola, herhangi bir dans adımı olarak algılamakta, tango'nun yaşam demek olduğunu kavrayamamaktadır. Gösteriyi sergilemek için salonlarını istedikleri kültür merkezi yöneticileri de olayın çok yerel olduğunu, etkinliklerini izleyen çevre halkı Fransız olduğu için, bu Arjantinlilere özgü «gösteri»nin onlara hiçbir mana ifade etmeyeceğini belirtirler.

Tango bir şiirdir Arjantinliler için ve şiir çeviriye gelmez diyen ustalar haklıdır.

Daha da önemlisi, işkence altındaki bir tutuklunun yürek atışları gibi düzensiz olan Juan Uno'nun metni «sağlıklı» bir bütünlük göstermemekte, tango-di, normal gösteriler gibi vurucu bir finalden yoksun olduğu için izleyicilerin ne zaman alkışlayacaklarını bilememeleri gibi önemli bir sorun da bulunmaktadır!

Sürgün sürgünlüğünün sonunun nasıl olacağını bilmez ki! Fernando Solanas, bazılarını kendisinin de bestelediği tangolarla, sürgünlük sürecinin çılgınlığını ve çıldırtıcılığını izleyiciye yaşatırken, vurucu anekdotlarla bu sürecin günlük yaşama yansıyışını da sergiliyor.

Mesela telefon. Ülkeyle, belgelenmesi olanaksız, görülmüştür damgasının yırtıcılığına yenilmeden kurulan tek iletişim bağı. Bir sürgünün kökleriyle tek bağı. Filmde telefon öykülerine çok ağırlık tanıyan Solanas'ın bu yaklaşımını kendi deneyimlerimizle çok doğru buluyoruz.

Küçük İskender

ANARŞİ

anarşi eldiven giymiş ihanetin zifaf gecesinde
damadın cinsel gururunu koparıyorlar anne kız
insanlardan yana umudu olmaz olsun sularında
artık sakıncasız
yüzüyor bir kadınadam ölüsü..

bir delikanlının gözlerinde öğleüzeri sürgüsü
altında süngersi dokungaçlarıyla bir laterna
anında çalıyor. anında çalıyor. anında kısacık!
uzayan bir ceset yatıyor kiliseduvarı saçlarında..

korku sütannesine gidiyor
allahsız takılıyor meşrutiyet
ve hakimiyet tecavüzünde şiirin
ellerinden öpülüyor şeytanteyzenin
bir damla sperm damlıyor ağzına zamanın
zamanın apışarasından!

o geceyarılarında bazen
mezarlıktan geçen oğlanlara taş atıyor birileri
ağlayarak
o ebruli mezarlarından!

Ama telefon elektronik bir sestir sonunda. Kalıcı değildir bir mektup, bir fotoğraf gibi. Bir mutluluk yelidir bazen, ya da bir acı haber. Ama eser geçer.Köklerlekalıcı bağlantı kuramaz, onları sulayamaz. Evet, eser geçer.

Mesela ülkeye dönebilenler ile dönemeyenlerin ayrımı. Ülkeye dönüp yaşayabilmenin çok çok az olan umudu,sürgünde varolabilmeninölümcül çabasıile karşılaştırıldığında, doğru olan nedir? Sürgün, özlem, sıla çok öznel şeyler. Kararı kim verir? Hangi koşullarda, ne, ne kadar sağlıklıdır?

Mariana ve Juan Dos hep bu soruların, hep bu tartmaların bunalımını yaşarlar.

Mariana'nın kızı ve öbür gençler, köklerinin bir topraktan başka bir toprağa aktarımının zorluğunu, büyüklerinin bu ikileminin bunalımında yaşayabilirler ancak. Pek de anlayamazlar. Ama duyarsız diye de suçlayamayız onları. Solanas filminde sık sık karşımıza getirir bu gençleri. Gelenekselden değişik dansları ve söylemleriyle.

Sürgündeki bir topluluğun yoğun duygusal karmaşasını tüm film boyunca bir tango tartımıyla anlatır Solanas. Elli yıllık yaşam birikiminin, sinemada somutlanmasıdır «Tangolar». Aslında sürgünlüğü bittikten sonra gerçekleştiriyor «Tangolar»ı Solanas. Ama kendisinin tango-di'sinin ulaştığı mutlu sona inanmadığını da filmin acılı sonunda belirterek. Tek bir sürgün kalana değin yeryüzünde, tango-di, ballad-di, türkü-di, chanson-di, lied-di, mied-di'lerin bitmeyeceğini bilerek.

Biliyor da, filmini sürgünde ölen bir sinema sanatçımıza adıyor. □

YETKİN OYUNCULUK

Haluk Şevket Ataseven

Oyuncunun Ölümü

Genellikle son zamanlarda, tiyatrolarımızda bir oyun izleyip eve döndükten sonra, kendimde bir daralma, bir eksilme, ayağını bilmeden boşluğa atan bir insanın acı veren dengesizliğini hissediyorum. Hem de sahne üzerinde bana haz veren, içimdeki duygu yumağını çözmeye çalışan, yanılsama içinde yaşamsal gerçeği vurgulayan bir iki oyuncuya karşın... Beni de, öteki izleyicileri de aralarına alıp hırpalayan, bütünleşmeye çalıştığımız oyuncuları bizlerden koparıp sahne dışına atan, zaman ve uzamı sıfır noktasına indiren birtakım ovuncuların sahne üstü ayaklanmalarına tanık oluyorum. Bunlar çoğayenik düşmüşlerdir. Sanat adına üretilen ve sinsice gelişen bu virüs, bireyi gerçek özgürlüğüne ulaştırabilmek için düşünce üreten ve bu üretilen düşünceyi eyleme dönüştürücü oyuncunun ölümüne neden olmuştur. Ne izlenip yakalanmalarına, ne tutuklanıp yargılanmalarına olanak bulunmayan bu yoz sanat çeteleri, ilkel beğenilerini yöntemsel düşünme eğitiminden yoksun bırakılan izleyicilere de aşılayarak, içi kof ama dışı alacalı iktidarlarını kurmuşlardır.

rın eylem bütünlüğünden yoksun kalmasıyla ortaya çıkan bir boşluk duygusudur. İzleyici tiyatroya eksilmiş olarak gelmiştir. Sahnenin çoğaltımcı büyüsünde bütünleşebilmek için, kendilerine önceden verilen zamanı, bu zaman parçasının yükümlendiği sanatsal işlevi heyecanla beklemektedirler. Sonuç, yüzlerinde sürekli eksilmeyi simgeleyen maskelerle oyun alanını dolduran taslak oyuncular, düşündürücü olabilecek o bir iki oyuncuyu da oyun dışı ederek, kendilerindeki eksilmeyi, çoğalmayı bekleyen izleyiciye de aşılayarak sanatsal zamanı, hiç başlanmamış bir noktaya, sıfır noktasına indirivermişlerdir.

Gün geçmiyor ki, tiyatrolarımızda insanı sanattan dışlayıcı ve yıpratıcı bu gibi görüntülere rastlanmasın... Gerçek oyuncunun ölümü engellenemez bir kıyımla sürüp gidiyor. Taslak oyuncular, kendilerini dönüştürücü eylemin sorumluluğuna bilinçle yaklaştırmak isteyen yaratıcılarını amansızca yok ediyorlar. Ve ortaya giderek çoğalan, tiyatro salonlarını dolduran bir taslak izleyiciler ordusu çıkmaya başlıyor. Oyun alanında sürekli eksilen oyuncu, sürekli eksilen izleyicileriyle birlikte, anlamsızlığın bataklığına doğru sürükleniyor.

Bir saptama daha: Yüzlerinde eksilmeyi simgeleyen, aldatıcı maskeler taşıyan bu taslak oyuncular, tiyatroların sahnelerinden taşarak artık TV ekranlarını da ele geçirmeye başlamışlardır. Bu beyaz ekran ayaklanmasına, ekranın teknik sorumlularından, yönetim sorumlularına kadar neredeyse tüm çalışanları, aynı eksilme hastalığına tutularak yenik düşmüşlerdir. Sanat adına üretilen ve sinsice gelişen bu virüs, bireyi gerçek özgürlüğüne ulaştırabilmek için düşünce üreten ve bu üretilen düşünceyi eyleme dönüştürücü oyuncunun ölümüne neden olmuştur. Ne izlenip yakalanmalarına, ne tutuklanıp yargılanmalarına olanak bulunmayan bu yoz sanat çeteleri, ilkel beğenilerini yöntemsel düşünme eğitiminden yoksun bırakılan izleyicilere de aşılayarak, içi kof ama dışı alacalı iktidarlarını kurmuşlardır.

Jean Vilar'ın Gözüyle

İnsanın düşünme yetisi, günlük yaşamında toplumsal etkileşim ve çelişkilerin kıskacında kalan duygularına yenik düşerse, düşünce dağarı, birtakım sağlıksız sayıklamalarla dolup taşabilir. Buna engel olabilmek için sık sık yol gösterici aydınlığına başvurduğum kitaplarım var.

Birini açtım, ünlü Fransız tiyatro adamı Jean Vilar'ın *Tiyatro Geleneği Üstüne* adlı kitabını... (Yazko Yayınları 1981, Çeviren: Bertan Onaran) Baktım, birçok satırın altını çizmişim... Bunları yeniden bir bir okudukça, doğrusu şaşırdım, toplumumuzda gün geçtikçe, işleyen bir yara gibi büyüyen tiyatro çıkmazı konusundaki kaygılarımı, hemen hemen Jean Vilar da paylaşıyor kendi toplumundaki sanatsal sıkıntıları dile getirirken, ama dile getirirken de hemen ardından seçeneğini ortaya koyarak bir anda sanatsal dengeyi kuruyor ve hiçbir zaman sıfır noktasına düşme tehlikesine kapılmadan, güncel sorunların ötesindeki gelişmelere ışığını tutabiliyor. Toplum olarak, sanatsal dengeyi sağlayıcı düşün olanaklarından ne kadar yoksun olduğumuzu düşünerek yeniden Jean Vilar'ın düşüncelerine dönüyorum:

«Sahnedeki yanılsama, seyircilerin düşlerindeki gerçekliğin ta kendisidir.»

Öyle mi ya, bizde dönüştürücü olma çabası gösteren oyuncuyu yok eden ve her alanda yoklar saltanatını sürdüren taslak oyuncular, koşullandırdıkları izleyicide hangi düş zenginliği bıraktılar ki... Sahnelerimizdeki yanılsama tekboyutlu olarak sürmekte.

Sürdürüyor gözlemlerini Jean Vilar:

«Görsel sanatın isterlerine vaktinden önce teslim edilen oyuncu, kendini alıştığı tepkilere bırakıveriyor, uğraşsal kavrama yeteneğiyle duyarlılığının kendisini nereye götüreceklerini kestiremeden, canlandıracağı kişiyi salt keyfince basmakalıpçılıkla yaratıyor. Böylece bir sürü sıradan oyun ortaya çıkıyor...»

Sıradan bir oyun çıkarmanın bile, daha önceden bir bilinç hazırlığından geçmeden oluşamayacağına inanıyorum. Çünkü sıradan bir oyun çıkarabilmek için bile, sıradan bir oyunun oyuncusu olabilmenin deneyinden geçmek gerek... Bizde ne zamandan beri taslak oyuncular, sıradan bir oyuncu düzeyine erişebildileri ki... Üstünyetenekli oyuncular için bile, sıradan oyuncu düzeyine iniverme tehlikesinin her zaman varolabileceğine de değiniyor Vilar:

«Tıpkı sıkıştırılan ya da kendisi acele eden bir yazarın güzel sözler döktürme özentisinin bayağılığına düşmesi gibi, en duyarlı oyuncuda bile bir basmakalıpçılık vardır. Yirmi yıldır birtakım sözleri kulağımıza hep aynı sesle fısıldayan, aynı tepki ve duruşları, en aykırı kişileri canlandırırken bile hep aynı duyarlılığı harekete geçiren ne çok oyuncu, hem de üstün yetenekli oyuncu görmekteyiz.»

Her biri uzun deneylere dayanan bu saptamalar, bu gibi çok sesli toplumlarda çeşitli düşüncelerin çatışıp geliştiği düşün arenalarında, kendilerini her an yenilemeye elverişli çeşitli ortamlar yaratabiliyor. O zaman bizde de varlıklarını taslak oyuncuların sürekli engelleyip gölgelediği, az da olsa üstünyetenekli oyuncuların, yeteneklerine sahip çıkabilmeleri için, bilinçliliği ve düşünselliği, rastlantısallığa karşı zaman yitirmeden savunmak gerekmez mi? Ve bu tek sesli toplumda, karşıt sesi oluşturabilme yeteneğine sahip kişilerin, bu sorumluluğun bilincinde olmaları gerekmez mi?

«Oyundaki kişinin canlandırılması, oyunculuğu sanatçılığa yaklaştıran tek şeyin, yaratmanın ürünüdür. Çünkü bir kişiyi canlandırmak, seçmeyi, gözlemeyi, araştırmayı, esinlenmeyi, kendini denetlemeyi gerektirir.»

Galiba bize en uygun düşecek tanımlarından birisi de bu Jean Vilar'ın... «Oyunculuğu sanatçılığa yaklaştıran tek şeyin, yaratma» olması. Yaratma dürtüsü, belli amaca yönelik davranılarımızla oluşturduğumuz sanatsal dizge içersinde, o dizgeyi sürekli olarak dönüştüren iç öğelerin tutarlı bir biçimde işlemesine bağlıdır. Estetiği var eden uyum ve denge de yöntemsel bir tutarlılığın sonucunda ortaya çıkmaz mı?

Kemal Gündüzalp

EN ÇOK BEN SEVDİM LEYLA'YI

İçimde büyüttüğüm bir şey var, kış çiçeği
açsın gül mevsiminde koklansın diyerek.
Bahardır (kuşların yüreğime uçtuğu zaman)
ne de olsa kışın sonu, bitmeyen düş özlemi.
Karabasanları ürküten uzun kış geceleri
sıradan mevsimlik acılar olsun artık.

Yaslı türküler gibi acı sözler çıkıyor dilimden
hep ağıt diye ağlanmış sahipsiz bir ömrü
ağlatı diye sundular bana, gözyaşlarsız.
Gel gitme, eskidendi sevgilerin yetmezliği
bölünmüş bir kalbi bütünleyebilsin yeniden
acı yüzlü kızın rengi okunmayan gözleri.

İçimde bir boşluk var diyorsun, sanki neden
görülmüş acıları yaşamalı mıydık ey ülkem?
Yitik sevgileri mi özlemeliydik yaşlı yorgun?
Bir yeni yıl sevinci, kartsız kutlamalarda
yaşadığım günlerin anısıyla ağlansın mı
uzayan zamansızlığın can sıkıcı yalnızlığında?

Kuşlar bile uçuşamıyor umarsız yüzünde
umutsuz bir başkaldırıyı andırıyor gözlerin.
Kalbime tüm sevgileri sığdırmam mümkün
artık aşk yaşamam da gerekmiyor ey duvar
çünkü yaşanmayacak kentin çağdaş görüntüsü
ve kimseler sevemedi leylayı benim sevdiğim kadar.

Ankara, 2 Ocak 1985

Nasıl Yapmalı?

Geçenlerde gazetelerden birinde, uzun yıllar sahnelerimizde oyuncu olarak izlediğimiz, son on yıldan bu yana sanatını Avrupa ülkelerinde sürdüren ve bu yıl da Berlin Film Şenliğinde «En iyi oyuncu» seçilen Tuncel Kurtiz'le bir söyleşi vardı. Söyleşinin bir yerinde Kurtiz, «50 yılı aşan ömrümün 25-30 yılı tiyatro ve sinemayla geçti. Son yıllarda Avrupa'daki yalnızlığımız, bizi belki daha çok araştırmaya itti,» diyor. İşin püf noktası da burada ya... Batı ülkelerinden hangisine giderseniz gidin, o toplumun oluşturduğu sanatsal dizge içersinde, o dizgeyi işleten öğelerin eğer bilincinde değilseniz Kurtiz'in değindiği gibi yalnızlığa mahkûmsunuz demektir. Elbette sanatında gelişmeyi aklına koymuş bir kişi, sonunda bu yalnızlığından kurtulabilmek için araştırmacı olmak zo-

runda kalacaktır ve o sanatsal dizge içersinde kendisine işlerlik kazandıracak bir öğenin taşıyıcısı olacaktır.

Söyleşinin bir yerinde de sözü Türkiye'deki oyunculuk yıllarına getiren Tuncel Kurtiz, «Biz oyunculuğa başladığımız yıllarda bunu biraz gırgır havasıyla yürütüyor,bilimsel olmaya kalktığımızda ise şematizme düşmekten kurtulamıyorduk. Stanislavski, Brecht, Şehir Tiyatrosu gibi ekoller vardı. Ama hiçbirinin tüm uygulamasını yapamıyorduk. Disiplinimiz, çalışmamız eksikti.» diyor. Ve bir yerde de sözlerine «oyunculuk disiplinine 50'sinden sonra kavuştuğunu» ekliyor. Bu sözlere biz de yöntemden yoksunluğu katsak fazla mı olur?

Yöntemi düşünce ve deney üretir. Deney alanından geçirmeden, aktarma düşüncelere sahip çıkarak sanat yapmanın, toplumumuzun yetiştirdiği üstünyetenekli oyuncuları da sonunda içinden çıkamayacakları bir duraganlığa ve tekdüzeliğe sürükleyeceği açık bir gerçek değil mi? Bu tek sesliliği ısrarla sürdürmenin savunusu yapılamaz. Tiyatro izleyicisi aynı zamanda tüm sanatların da izleyicisidir ve kısır bir döngüde sanatsal erozyona sürüklenmektedir. Bir yerde yöntemsizlik bizleri kendi gerçeğimizden de koparmıştır ve bunun sonucunda sanat ideolojik boyutun girdabına girmiştir. Politik kesimin böylece savunmasız kalan sanatı, özellikle tiyatro sanatını, kendi güdümüne alması olağandır. Sahnelerimizden ve TV ekranlarından yansıyan görüntüler bunun somut kanıtlarıdır.

Dışı alacalı ama kimselerin pek farkına varamadıkları biçimde içten içe çürüdüklerine inandığım ödenekli tiyatro kurumlarımız, Devlet ve Şehir tiyatrolarına oyuncu yetiştiren konservatuarlarımız var. Bu konservatuarlar bu kurumların, şimdilik başka seçenek bulunmadığına göre, temelidir ve her yanımızı birer birer kuşatan taslak oyunculara karşı, yetkin oyuncular yetiştirmekle yükümlüdürler. Şu anda böylesine bir eğitim gerçekleşmekte midir? Bence bu sorunun yanıtını herkes kendi gözlemlerine dayanarak vermelidir.

Henüz karşıt sesi oluşturamamış toplumlarda, insan kaybolmuştur. Bilinci dondurulmuş, düşünce yetisi hareketsiz bırakılmış, özellikle akademik «tahsil» bireyi dışlayıcı ve onun etkinlik alanını yok edici bir görevi üstlenmiştir. Şimdi bizler kaybolmuş insanımızı arayıp bulmak üzere yola çıkmak zorundayız. Onunla birlikte çağımızın çok sesliliğine uygun yeni değer yargılarıyla kendimizi örgütlemeliyiz. Bu bir «kimlik araştırması»dır; çağdaş insanın kendi insanlık tarihiyle bir hesaplaşmasıdır. Çünkü çağdaş insan artık bilinen bir fizik gerçeğin tanığıdır: Geçmiş ve gelecek zamanlar şimdinin içindedir. İnsanı bütün zamanların üstünde bir zamana taşıyacak olan yetkin insan oyuncu, nesneler dünyasının öznesi olan insanın ta kendisidir. Yine biliyoruz ki her insan Bio-psiko-sosyolojik bir bütünlüktür. Bu bütünlüğü açığa çıkarabilmek, o bütünlüğü işler kılan öğelerin bilincine varmakla mümkün olacaktır. O halde yöntemimizin temel dizgesi, kesintisiz bir çizgide insanı araştırmak ve bu asal araştırmayı yetkin insan oyuncu yetiştirebilmek için «bir yaşam biçimi» olarak gündeme getirmektir.

İnsanın yeryüzündeki yaşam serüvenine başladığı andan, günümüze kadar geçen büyük zaman diliminde ve bu zaman diliminin her evresinde insanı tanımlayan HAREKET VE SES olmuştur. Homo Sapiens'den Kent-devlet'e, Kent-devlet'den felsefenin gelişimine, felsefenin gelişiminden günümüze, insanın yarattığı her sosyo-ekonomik dönemi tanımlayan da yine «Hareket ve Ses» olmuştur. Böylece insan hareket ve sesin oluşturduğu bir yapının denetimindedir. Bu yapıyı, bio-psiko-sosyolojik olarak yansıtan drama sanatı da, hareket ve sesle açıklar. Bu birbirini içeren yapının oluşturduğu aşamada yetkin insan oyuncu vardır. Yani, «Hareket ve Ses»+«Bilinç ve Düşünce»...

Günümüzde yetkin oyuncu kendi bedeninde çağının karmaşık hareket ve sesini taşıdığı gibi, bütün zamanlarda yaşayan insanların hareket ve ses yapılarının da bilinçli bir uygulayıcısı olarak, onları da bedeninde depolamalıdır. Bu yüzden araştırıcı ayrıştırıcı, düzenleyici, dönüştürücü olmalıdır. □

GIACOMO JOYCE

Metin Celâl

James Joyce, romanda yeni anlatının öncü isimlerinden biri olarak her an akla gelen bir ad olmasına karşın, ülkemizde birçok sanatçının başına geldiği gibi baş yapıtları (*Ulysses, Finnegans Wake*) Türkçe'de okunmadan benimsenmiş bir yazar. Geçtiğimiz günlerde bu kez de kitap olarak Richard Ellmann'ın uzun ve ayrıntılı bir sunuşuyla yayımlanan *Giacomo Joyce* bu yüzden ayrı bir önem taşıyor.

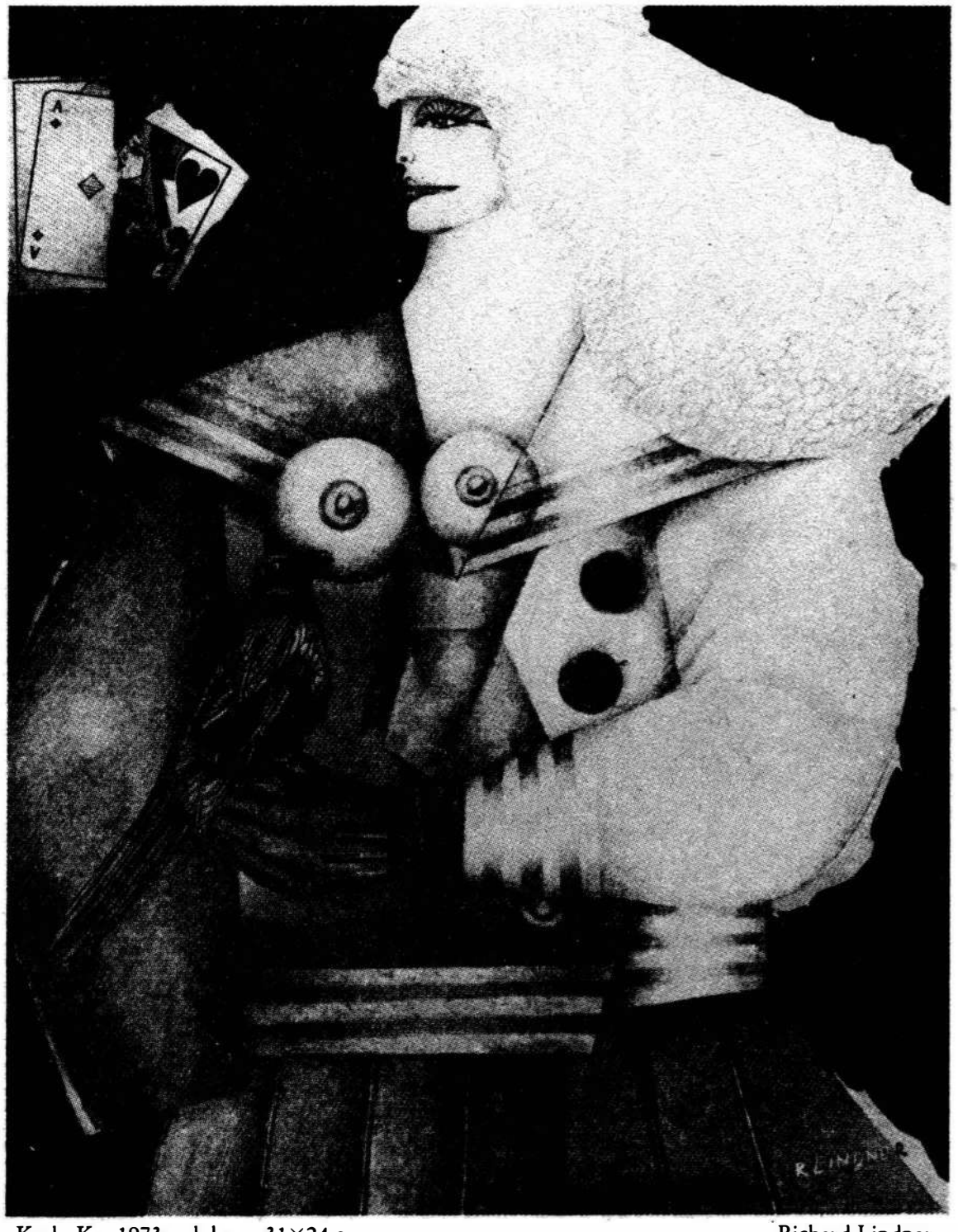
Joyce bu anlatıyı İtalya'da, Trieste'de yazmış. İrlanda'yı terkedip Kıta Avrupası'na gelirken, yazar, içinde bulunduğu labirentten çıkmak peşindedir. Labirentini oluşturan, din (Katoliklik-Protestanlık çatışması), günlük politikanın sınırlayıcılığı (İrlanda-İngiltere çatışması), aile, kurumlar (okul, kilise) ve en önemlisi tüm bu olguları içinde barındırdığına inandığı Dublin'den kurtulmak amacıyla İrlanda'dan ayrılmıştır.

Çünkü kendi yarattığı imgesel dünya ile gerçeğin farklılığının ayırdındadır. Sürekli olarak, «Ben neyim, neredeyim?» diye sorar. Buradan da bir varlık ya da varoluş sorunu diye adlandırabileceğimiz «Evrenden sonra ne geliyor?» sorusuna ulaşır. Ya her şeyi kabullenecek ve varolan egemen yaşama biçimine tabi olacaktır, ya da tüm bağlantılarını kopartıp gidecektir. Her şeyi kabullendiği anda *Tanrı* düşüncesine varmaktadır. Tanrı düşüncesiyle somut olarak karşılaşması onun bir aile-dublin-irlanda sorunsalı içinde değerlendirilmesini gerektirir, yani labirentin içinde. Bu noktada da Tanrı kavramı politik ve ekonomik durum nedeniyle tartışmalı durumdadır. Belki de bu labirenti tamamen terk etmesinin en önemli nedenidir.

Avrupa kültürünü bütünüyle kucaklamak ve böylece labirentin etkisinden kurtulmak amacıyla İtalya'ya yerleşir ve sonraki yıllarda tam anlamıyla bir Avrupalı olur. Bence adını İtalyanca (Giacomo) olarak yazmasının nedeni Richard Ellmann'ın düşündüğü «gurbetlik» duygusu değil, Joyce'un Kıta Avrupası'yla özdeşleşme arzusunun bir yansımasıdır.

James Joyce bu «lirik» anlatıyı yayımlatmak amacıyla yazmamış. Giacomo Joyce, daha çok, sonraki yapıtlara kaynak metin niteliğinde. *Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi, Sürgünler* ve *Ulysses*'de bu kaynak metinden aynen alıntılara ya da yararlanmalara rastlıyoruz. Richard Ellmann, titiz bir çalışmayla bu alıntıları belirlemiş. Öbür yapıtlarda da izleri sürülen bu sevda öyküsünde önemli bir öğe olan ve belki de bir arada olmayı engelleyen sevgiliyle arasındaki toplumsal farkların altını çizen cümlelerde Joyce, sevgilinin yaşam biçiminde somutlanan Avrupalılığı vurguluyor. Bir başka deyişle Joyce'un sevdası özlemi oluyor.

Joyce, sevgilisinin kişiliğinde ve ona bağlı olarak içinde bulunduğu yaşam biçiminde Avrupa'yı vurgularken ne kadar özlemle yaklaşsa da eleştireldir. Kusurları, yanlışlıkları görmezlikten gelmez, aksine dışarıdan bir bakışla köklerini araştırır, sorgular. Trieste'nin, İtalya'nın ve Avrupa'nın o günlerdeki durumunu özellikle betimleyerek bu sevda öyküsünün ayaklarının yere basmasını sağlar. Onun için sevda tüm maddi yönleriyle vardır, tüm bireysel ve toplumsal yönleriyle. Belki de bu yüzden sevda öyküsü çıkmazlara girer.



Kuşlu Kız, 1973, suluboya, 31×24 cm — Richard Lindner

Giacomo Joyce, yazarın Trieste günlerinin tanıklığını oluşturduğu gibi, yapıtlarının odak noktasına kendisini yerleştiren James Joyce'un yaşamına ilişkin birçok ipucunu da taşıyor. Özellikle anlatıcı için çizdiği ruhsal durum, yarattığı hava ile tam bir Joyce anlatısı olarak konumlanan metin güzel bir sevda öyküsünün olanaksızlığıyla düğümleniyor. «Son söz: Sev beni, sev şemsiyemi.» □

(*) *Giacomo Joyce*, James Joyce, Çev. Zeynep Avcı, Broy yay-1986.

DERGİMİZE GÖNDERİLEN KİTAPLAR

Şiir

YAYIMLANMAMIŞ ŞİİRLER, Behçet Necatigil, Cem, 150 s.
YANARDAĞIN ÜSTÜNDEKİ KUŞ, Ülkü Tamer, Can, 265 s.
IŞIK MERDİVEN, Mehmet Yaşın, Cem, 64 s.
GÜNDESTE, Ferhan Şensoy, Ortaoyuncular, 415 s.
PEMBE ARALIK, Oktay Taftalı, Çizgi, 48 s.
ADIM ÖLÜM, Metin Celâl, Çizgi, 48 s.
SİSTE KALABALIKLAR, Yılmaz Odabaşı, Memleket, 64 s.
YILAN, Süreyya Ersoy, 31 s.
GIACOMO JOYCE, James Joyce, Sunuş ve Açıklamalar: Richard Ellmann, Çeviren: Zeynep Avcı, Broy, 64 s.

Roman. Öykü

ÖLMEZ OTU, Yaşar Kemal, Roman, Toros, 336 s.
BÜTÜN ESERLERİ 1, Aras Ören, Anlatı, Dağyeli, 159 s.
SESSİZ ÇIĞLIKLAR, Semra Özdamar, Öykü, Kavram, 109 s.
DÖVME, Füruzan Toprak, Öykü, Kerem, 176 s.
EVDEKİ YABANCI, Ali Haydar Haksal, Öykü, Akabe, 115 s.
MİTOLOJİK ÖYKÜLER, derleyip resimleyen Leyla Onat, Özkaynak, 80 s.
TANRIYA ADANAN TOPRAK, Erskine Caldwell, Roman, Çeviren: Nihal Yeğinobalı, Öykü, 192 s.

Eleştiri, İnceleme, Araştırma

SABAHATTİN ALİ, Filiz Ali, Atilla Özkırımlı, Araştırma - İnceleme, De, 416 s.
ŞİŞEDEKİ ZENCİ, Salâh Birsel, Nisan, 196 s.
SAYILI GÜNLER, Muzaffer Buyrukçu, Günlük - Anı, Çağdaş, 206 s.
DİLİN KEMİĞİ YOK, Yalçın Pekşen, Röportaj, Cep. 400 s.
BİR ÖMRÜN ÖYKÜSÜ 1, M. Rauf İnan, Anı, Öğretmen 217 s.
İDAMIN GÜNLÜĞÜ, Osman Balcıgil, Onur, 102 s.
HAYATI SEVİYORLARDI (Fransız Direnişçilerinin Son Mektupları), Çeviren: Halim Karslıoğlu, Mektup, De, 110 s.
GÖRÜLMÜŞTÜR - Hapishaneden Mektuplar 1981-1986, Mektup, Yarın, 151 s.
PROTESTO, Belge, Çeviren: Bilgin Adalı, Kavram, 103 s.
SİYONİZM VE FİLİSTİN TRAJEDİSİ, Hazırlayan: Refik Kara, Yarın, 104 s.
TOPLULUK VE BİREY, A.V. Petrovski, Çevirenler: Caner Fidaner - Hüray Fidaner, Bilim ve Sanat, 1. cilt 206 s.

Oyun

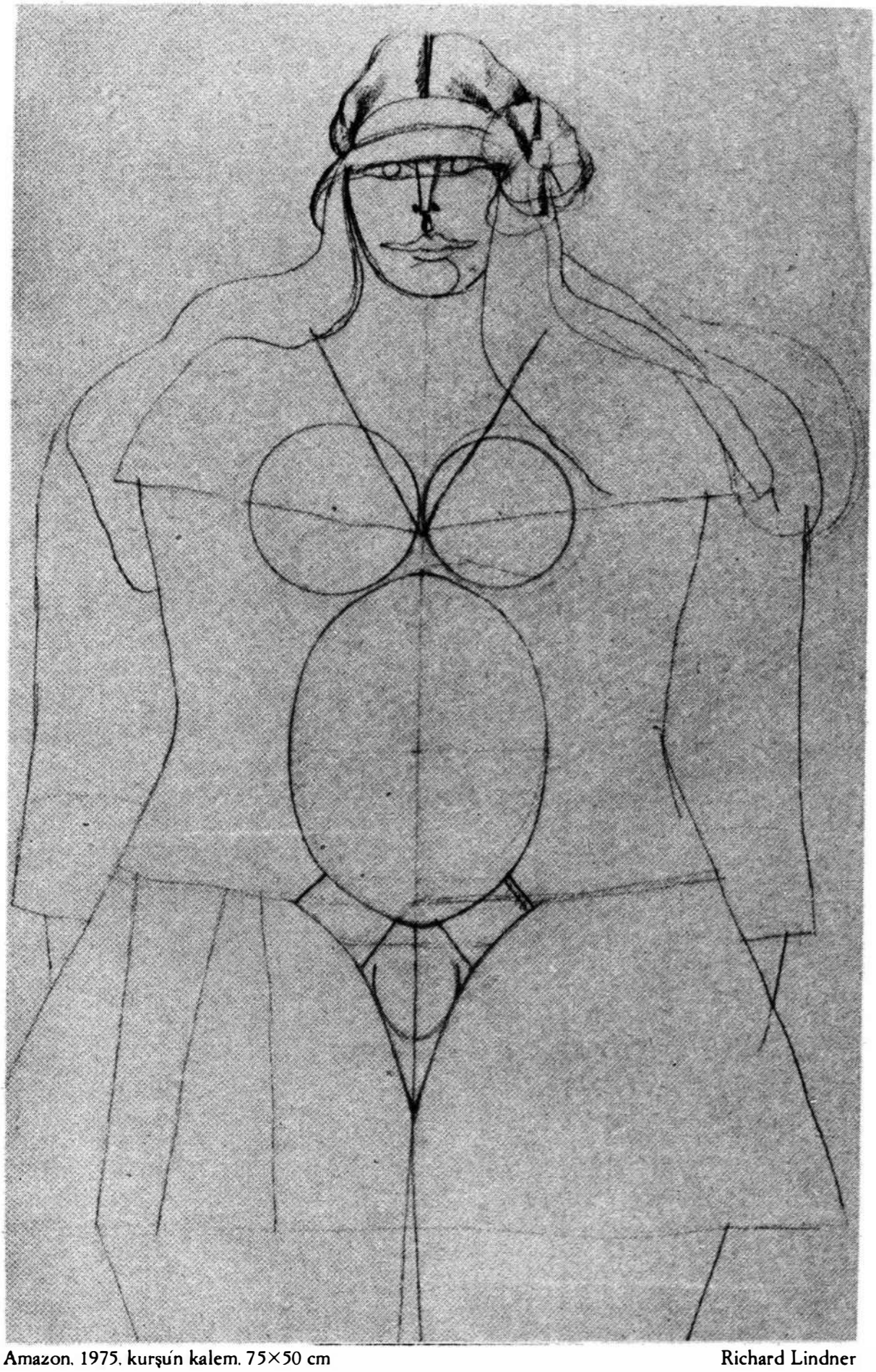
DİE BALLADE VON ALİ AUS KEŞAN, Haldun Taner, Çeviren: Cornelius Bischoff, Dağyeli, 113 s.

Felsefe

FELSEFE TARİHİ, Frederick Copleston, Çeviren: Aziz Yardımlı, İdea, Cilt 1, 180 s.
FELSEFE TARİHİ, Frederick Copleston, Çeviren: Aziz Yardımlı, İdea, Cilt 4, 98 s.
DECCAL, Friedrich Nietzsche, Çeviren: Oruç Aruoba, Hil, 128 s.

Çeşitli

BELGESEL SİNEMA, Bilgin Adalı, Hil, 140 s.
SİNEMA ESTETİĞİNİN SORUNLARI, Yuriy M. Lotman, Çeviren: Oğuz Özügül, De, 152 s.
BİR HIRSIZIN İTİRAFLARI, Woody Allen, Çeviren: Irma Dolanoğlu, Nisan, 88 s.
HUKUK, Halit Çelenk. Süreç. 139 s.
İKİ ANAYASA 1961 - 1982. Bülent Tanör, Beta, 197 s.
NİSAN, Yayına Hazırlayanlar: Mehmet Güreli - Defne Sandalcı. 96 s.



Amazon. 1975. kurşún kalem. 75×50 cm

Richard Lindner

"İndirimli, Armağanlı Kitap" olanağından yararlanın, kitaplığınıza yeni kitaplar katın!

Adam Yayınları'ndan seçeceğiniz en az altı kitabı
% 25 indirimle alın, bir de armağan kitap kazanın!

Haziran '86 / Aziz Nesin Kitapları

Kitabın Adı	Kapak Fiyatı TL	İndirimli Fiyatı TL
☐ Böyle Gelmiş Böyle Gitmez - 1/Yol	2000	1500
☐ Böyle Gelmiş Böyle Gitmez - 2/ Yokuşun Başı	2500	1875
☐ Bütün Oyunları - I	1550	1165
☐ Hayvan Deyip de Geçme	1300	975
☐ Nutuk Makinası	800	600
☐ İnsanlar Uyanıyor	1150	860
☐ Bütün Oyunları - II	1750	1315
☐ Yeşil Renkli Namus Gazı	750	565
☐ İhtilali Nasıl Yaptık	800	600
☐ Tatlı Betüş	1350	1015
☐ Gol Kralı	1300	975
☐ Surnâme	1150	860
☐ Mahallenin Kısmeti	950	710
☐ Sosyalizm Geliyor Savulun	900	675
☐ Bay Düdük	600	450
☐ Toros Canavarı	800	600
☐ Şimdiki Çocuklar Harika	1000	750
☐ Mahmut ile Nigâr	700	525
☐ Havadan Sudan	650	490
☐ Azizname	950	710
☐ Hangi Parti Kazanacak	700	525
☐ Gözüne Gözlük	650	490

Kitabın Adı	Kapak Fiyatı TL	İndirimli Fiyatı TL
☐ 100 Liraya Bir Deli	650	490
☐ Damda Deli Var	800	600
☐ Deliler Boşandı	950	710
☐ Rıfat Bey Neden Kaşınıyor	800	600
☐ Poliste	1300	975
☐ Zübük	1300	975
☐ Sondan Başa	1250	940
☐ Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz	1400	1050
☐ Merhaba	1000	750
☐ Benim Delilerim	1350	1015
☐ Ölmüş Eşek	800	600
☐ Kalpazanlık Bile Yapılamıyor	750	565
☐ Dünya Kazan Ben Kepçe - 1/Irak ve Mısır	1100	825
☐ Yetmiş Yaşım Merhaba	650	490
☐ Bir Sürgünün Anıları	650	490
☐ Vatan Sağolsun	1000	750
☐ Borçlu Olduklarımız	550	410
☐ Bu Yurdu Bize Verenler	500	375
☐ Ah Biz Ödlek Aydınlar	1350	1015
☐ Anıtı Dikilen Sinek	650	490
☐ Suçlanan ve Aklanan Yazılar	1350	1015
☐ Büyük Grev	1600	1200
☐ Soruşturmada	1100	825

Armağan Kitaplar (birini seçiniz)

☐ Ah Biz Eşekler
☐ Kördöğüşü
☐ Bir Koltuk Nasıl Devrilir
☐ Nazik Alet
☐ Koltuk
☐ Leylâ ile Mecnun

— Dergimizin Temmuz sayısında Adam/Çeviri Şiir listesi sunulacak; izleyen sayılarda da edebiyatın öteki türlerine yer verilecektir.

Adınız: .....

Soyadınız: .....

Adresiniz: .....

- Adınızı, soyadınızı, adresinizi yazınız,
- Seçtiğiniz en az altı kitabı ve bir armağan kitabı işaretleyiniz,
- Seçtiğiniz kitapların indirimli toplam tutarını Anadolu Yayıncılık, T.C. Ziraat Bankası Nişantaşı Şubesi, 135 No'lu hesaba yatırınız ya da havale ediniz,
- Listeyle birlikte makbuzu ya da fotokopisini Adam Yayınları, Büyükdere Cad., Üçyol Mevkii, 57/3, 80725 Maslak-İstanbul adresine postalayınız.
- Tüm posta giderleri Adam Sanat Dergisi'nce karşılanacaktır.

Derginizi kesmek istemiyorsanız fotokopi gönderebilirsiniz.

SANAT ADAM

GERÇEKÇİLİK ÜZERİNE

- **Gerçekçilik Estetiği** (yeni çıktı)
  Aziz Çalışlar
- **Gerçekçi Düşüncenin Gelişimi** (yeni çıktı)
  Afşar Timuçin
- **Gerçekçi Düşüncenin Kaynakları**
  Afşar Timuçin
- **Gerçekçiliğin Evrensel Mirası**
  Anna Seghers / Ahmet Cemal
- **Gerçekçiliğin Boyutları**
  Louis Aragon/Erdoğan Alkan
- **Gerçekliği Sanatsal Özümsemenin Bilimi: Estetik**
  Avner Ziss/Yakup Şahan